دراسة

د. سلمان داود الواسطي

ترجمة الشعر

أقامت رابطة نقاد الأدب في العراق بالتعاون مع قسم الترجمة في كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، حلقة دراسية عن (مشكلات ترجمة النص الأدبي) للفترة من ١٦ / آذار وحتى ٢٤ منه. في هذا العدد تنشر (الأقلام) بحثين من بحوث الحلقة للدكتور محسن الموسوي والدكتور سلمان الواسطي، كما يجد القارىء الكريم في باب رسائل ومتابعات، تغطية وافية لمفردات الحلقة.

الأقلام

تمهيد:

ترجمة الشعر بين جواز الممارسة ومنع التنظير

كان الموقف من ترجمة الشعر، عبر العصور، كالموقف من التدخين في عصرنا الحاضر، فمئات الاطباء والباحثين في أرجاء العالم كله ظلوا خلال ربع القرن الماضي يحذرون من مخاطر التدخين لكن ملايين المدخنين ظلوا كذلك يرتكبون «الفعلة» التي تعودوا على ارتكابها منذ خمسة قرون بمتعة لم يفسدها التحذير الرسمي القائل: «التدخين سبب رئيس لسرطان الرئة وأمراض القلب والشرايين: ننصحك بالامتناع عنه!» وظل مترجمو الشعر يرتكبون الفعلة التي تعودوا على ارتكابها منذ ستين قرناً أو يزيد، اي منذ ان ترجم المترجم البابلي الأول ملحمة كلكامش السومرية حتى يومنا هذا الذي ننتظر فيه صدور ترجمة شعرية جديدة لها باللغة العربية في بغداد[1]، ظل مترجمو الشعر يترجمونه بمتعة لم يحجمها المنع الذي أطلقه قبل أحد عشر قرناً ونصف القرن جاحظنا الكبير حين قال:

والشعر لا يستطاع ان يترجم ولا يجوز عليه النقل!

أسوق هذا التمهيد ليكون مدخلا الى السؤال الأول من الأسئلة الخمسة التي سأبين من خلال طرحها والاجابة عنها موقفي من ترجمة الشعر، وهو موقف اعترف منذ البداية انه منحاز الى جانب المترجم المبدع الذي يتمتع بـ «فعلة» الترجمة غير آبه

بالتحذيرات او المخاطر التي تنطوي عليها «فعلته» تلك، اكثر من انحيازه الى جانب الاكاديمي المتزمت الذي غالباً ما يؤدي ادراكه للاختلافات الجذرية بين اللغات وحرصه على الأمانة المطلقة والتقيد بالحرف الى اتخاذه موقفاً أقل ما يقال فيه انه كموقف الخائف الذي يشله خوفه فيقف في مكانه دون حراك.

ان الأسئلة الخمسة التي سيحاول البحث الاجابة عنها هي:

١. هل تجوز ترجمة الشعر؟

٢. لماذا يترجم الشعر؟

٣. ماذا يترجم من الشعر؟

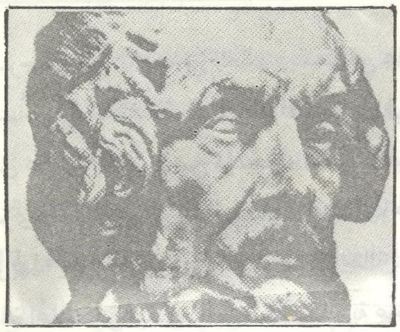
٤. من يترجم الشعر؟

٥. كيف يترجم الشعر؟

١. هل تجوز ترجمة الشعر؟

المانعون ترجمة الشعر والقائلون باستحالة ترجمته من لغة الى أخرى يستندون الى تعريف قاصر يحصر مكوناته في «الوزن» و «القافية» يقول الجاحظ: «والشعر لا يستطاع ان يترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمهُ وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب منه ...»[٢] لقد انكر الجاحظ، رحمه الله، على الشعر (وكان يتكلم على الشعر العربي الذي اعتقد ان فضيلته مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب) انكر عليه حتى «المعنى» الذي اضافه بعد قرن من الزمن تقريباً، قدامة بن جعفر عندما عرّف الشعر بانه قول موزون مقفى يدل على معنى»[٣] يقول الجاحظ في انكاره المعنى الأصيل على الشعر العربي: ولو حولت حكمة العرب (ويقصد بها «الشعر») لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن، مع انهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم ..[٤] (والعجم عند الجاحظ هم الاقوام الاخرى من غير العرب كالفرس والهنود والاغريق).

لقد كان على الشعر العربي ان ينتظر خمسة قرون ليجد لدى عبد الرحمن بن خلدون تعريفاً شاملا لكل مكوناته. فبعد ان يتكلم ابن خلدون على ما اسماه «اسلوب» صناعة الشعر وما ينطوي عليه ذلك الاسلوب من «صورة.. ينتزعها الذهن من


عزرا باوند

اعيان التراكيب واشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب او المنوال» يقول:

واذا تقرر معنى الاسلوب ما هو فلنذكر بعده حداً اورسماً للشعر به تفهم حقيقته، على صعوبة هذا الغرض فأنّا لم نقف عليه لأحد من المتقدمين فيما رأيناه. وقول العروضيين في حده انه الكلام الموزون المقفى ليس بحد لهذا الشعر الذي نحن بصدده ولا رسم له وصناعتهم انما تنظر في الشعر باعتبار ما فيه من الاعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة فلا جَرَمَ ان حدّهم ذلك لا يصلح له عندنا فلابد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية فنقول:

الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والاوصاف المفصل باجزاء متفقة في الوزن والرّوي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على اساليب العرب المخصوصة به[٥]

نستخلص من تعريف ابن خلدون هذا ثلاث مكونات للشعر هي:

١. الكلام البليغ وهو ما نسميه اليوم «لغة الشعر»

٢. الاستعارة والأوصاف، وهي ما نسميها اليوم «الصورة الشعرية»

٣. الوزن والروي وهما جزء مما نسمية اليوم «موسيقى الشعر»

وهذه بالضبط هي المكونات الثلاث التي أكد عليها عزرا باوند، ابو الشعر الحديث في تعريفه للشعر عام ١٩٣٣[٦] وأطلق عليها مصطلحات نحتها من اللغة الاغريقية، وهي، حسب ترتيبه لها:

١. pHANOPOEIA : الخيال الشعري او الصورة الشعرية

٢. MELOPOEIA : النغم الشعري او موسيقى الشعر

٣. LOGOPOEIA : الكلام الشعري او اللغة الشعرية

يرى عزرا باوند ان الصورة الشعرية لا تفقد شيئاً في الترجمة

وانها قابلة للترجمة الى اية لغة في العالم ويكمن في هذا الرأي دافعه الاول لتأسيس المدرسة الصورية (الايماجية) في الشعر الحديث لتحقق عالمية الشعر ضمن ما تحققه له من مكاسب فنية وجمالية أخرى. اما موسيقى الشعر فيقول عنها انها غير قابلة للترجمة، وهو بهذا يكرر رأياً سبق له ان طرحه في مقالة له وجهها الى الشعراء ابان اعلانه عن مبادىء المدرسة الصورية عام ١٩١٣ حيث قال:

«ان ذلك الجزء من شعرك الذي يتوجّه الى عين الخيال لدى القارىء لن يفقد شيئاً عندما يترجم الى لغة اجنبية اما ذلك الجزء الذي يتوجه الى الأذن فانه لن يصل الا الى الذّين يقرأونه بلغته الأصلية»(٧)

وبالامكان ان نستشهد ببيتين من قصيدة واحدة للمتنبي العظيم، هي قصيدته في بدر بن عمار الذي عفر الليث الهزبر بسوطه. يصف المتنبي في البيت الأول مشية الاسد الوئيدة المليئة بالزهو والثقة بالنفس فيقول:

يطأ الثرى مترفقاً من تيهه

فكأنه اس يجسُّ عليلا

ومع ان هذا البيت ثر بموسيقاه وبالتوافق «الهارموني» بين ضربات تفعيلة الكامل «متفاعلن» الوئيدة وضربات اقدام الأسد الواثقة الا انه يتوجه بشكل رئيس الى عين الخيال لدى القارىء اي انه يعبر عن معناه خلال صورة شعرية لا تفقد شيئاً من بنائها الفني وقوة التشبية فيها وعالميته عند تحويلها الى اية لغة من لغات العالم.

اما البيت الثاني، فهو البيت الذي يستهدف المتنبي منه اسماعنا صوت الاسد وقوة زئيره:

ورد اذا ورد البحيرة شارباً

ورد الفرات زئيره والنيلا

هنا يتوجه المتنبي الى اذن السامع العربي بشكل خاص، فبالاضافة الى الجناس بين «ورد» و «ورد» وتكرار مادة «ورد» ثلاث مرات في البيت فانه يستخدم التوافق او التجانس الصوتي الداخلي Consonance لصوت «الراء» ذي الرنين العالي فيستعملهُ سبع مرات في بيت يتألف من تسع كلمات فقط، وهذا ما لايستطاع الحفاظ عليه، بتاثيره العربي، اذا نقل الى اية لغة اخرى غير العربية.

وهكذا نرى ان الّذين حصروا تعريف الشعر بمكون واحد هو «النغم» او «الوزن والقافية» لم يكونوا مخطئين تماماً عندما قالوا بعدم استطاعة ترجمته، لكنهم خلطوا بين الشعر كبناء فني متعدد المكونات وبين مكون واحد من مكوناته هو الأيقاع الذي لا يستطاع فعلا ان يترجم. ويعترف باوند الذي لم يتهيب من ترجمة الشعر الصيني الى اللغة الانكليزية معتمداً على ترجمات فرنسية وعلى ملاحظات وشروح وتفسيرات نثرية تركها عالم اليابانيات الآثاري الامريكي «أيرنست فينولوسا Ernest Fenollosa» يعترف باوند ان جهله للغة الصينية لم يعقه عن ادراك طبيعتها الصورية والافادة من تلك الصورة في ترجماته التي اعتمدت النقل النثري الدقيق لتلك الصور كما يعترف بتواضع كبير انه وجد ترجمة الشاعر الغنائي اللاتيني «كماتلس Catullus» والشاعر الفرنسي «فيوّن Villon» «صعبة جداً» ذلك لأن التاثير الشعري لقصائدهم يعتمد على ايقاع البيت كله وعلى تناسق اصوات مفرداته، ويؤكد بشكل خاص، على صعوبة ترجمة «قوافي» «فيون» ذلك لان قوافي «فيون» لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً لانها جزء من التركيب العضوي للقصدة وليس حشواً يؤتى به لاستكمال قيافة البيت الشعري اما شعر «كاتلس» فانه يقول انه «يكتفي بغنائه بلغته الأصلية»!

بقي لدينا المكوّن الثالث للشعر، اي الكلام الشعري او لغة الشعر وهو الوسط الذي يتحقق خلاله المكونان الاول والثاني، اي الصورة الشعرية وموسيقى الشعر.

ان لغة الشعر تحتل مكاناً وسطاً في قابليتها للترجمة او عدم قابليتها لها. فقد لاتكون لغة الشعر قابلة للترجمة عندما يكون التاثير الشعري معتمداً عليها لذاتها كغاية وليس كوسيلة، كما في النماذج الشعرية التي تعتمد المحسنات اللفظية والمعنوية كالجناس والتورية والطباق الموجودة في كل لغات العالم. ففي العربية مثلا لا تستطاع ترجمة النماذج الاتية دون ضياع الهدف الاساس الذي استهدفه ناظموها وهو اظهار البراعة في اللعبة اللغوية:

(١) وكأن الهلال نون لجين
غرقت في صحيفة زرقاء

(٢) عضنا الدهر بنابه
ليت ماحل بنا به
كل من مال، اليه
خامل ليس بنا به

(٣) يمر بي كل يوم
وكلما مرّ يحلو

وفي اللغة الانكليزية لا تستطاع ترجمة الكثير من قصائد الشاعر الامريكي ئي. ئي كمنكز e.e.Cummings (١٨٩٤ - ١٩٦٢) لأعتماده اللعب على الالفاظ جناساً وتورية وقلباً ونحتاً على طريقة جيمز جويس في روايته غير القابلة للترجمة سهرة فنكن Finnegans Wake .

لكن عدم قابلية ترجمة بعض انماط لغة الشعر ليست كلها وليدة الاستخدامات البديعية او العبثية للألفاظ والمفردات اللغوية وانما هناك استخدامات تاتي طبيعية تلقائية فتنصهر عندها المكونات الشعرية كُلًّا واحداً هو الشعر باسمى انماطه وأعلى مراتبه الابداعية: ففي قصيدة الشاعر الانكليزي جون كيتس «اغنية الى عند ليب» يحيل الشاعر تغريد العند ليب جناحاً شعرياً يطير به من عالم واقعه المرير الى عالم الخيال، ويظل يحلق في عالم السحر الحالم الذي نقلته اليه تلك الأغنية فوق حدود الزمان والمكان الواقعيين وعبر نوافذ سحرية تطل على بحار محفوفة بالمخاطر في بلاد الجن المهجورة:

The Voice g hear this Passing night Was heard
In ancient days by emperor and clown:
Perhaps the self - same Song that Found a Path Through thr Sad heart of Ruth When Sick For home She Stood in tears amid the alien Corn; The Same that oft - times hath Charm,d Magic Casements; Opening on the Foam Of Perilous Seas, in Faery Lands Forlorn.

في استغراقه هذا في عوالم الخيال الغريبة تفرض المفردة الانكليزية Forlorn نفسها وتاتي بشكل تلقائي صفة لبلاد الجن (المهجورة الموحشة الوحيدة) فيتوقف الشاعر مندهشاً لتاثير هذه المفردة السحرية عليه هو نفسه فيصرخ:

Forlorn !the very Word is like a bell
To toll me back From thee to my Sole Self

«فرلورن!» ان الكلمة ذاتها جرس
يدق لي لأعود من عالمك الى عالمي المهجور!

ان الشحنة الكهربائية والرعشة السحرية التي تبعثها كلمة Forlorn بتاثيرها الصوري والصوتي والدلالي تظل انكليزية، وتعجز أيّة لغة في العالم عن ترجمتها دون ابطال سحرها.
ويحقق سيّابنا الكبير في استعماله اللفظة العامية العراقية «خطية» تاثيراً لايقل سحراً في ذهن السامع العراقي وخياله واذنه عن السحر الذي تتركه كلمة Forlorn في نفس السامع الانكليزي. لنستمع الى المقطع الذي ترد فيه مفردة السياب من قصيدة «غريب على الخليج» ولنتذكر ما قاله باوند عن قوافي «فيّون» ومكانها في التركيب العضوي للقصيدة:

ما زلت أضرب مترب القدمين أشعث في الدروب
تحت الشموس الأجنبية
متخافق الأطمار، أبسط، بالسؤال يداً نديه
صفراء من ذل وحمّى: ذل شحاذ غريب
بين العيون الأجنبية
بين احتقار وانتهار وازورار.. أو «خطيّه»
والموت أهون من «خطيّه»...

قد ينجح شاعر أجنبي مجيد متحسس لمعاناة السياب في خلق مكافيء شعري جيد في لغته لهذا المقطع،
لكنني اتحدى لغات العالم كلها ان تقدم ما يعادل تاثير كلمة «خطيه» كما يسمعها ويحسها ويفهمها بل ويرى الموقف الدرامي فيها، سامع او قاريء عراقي.
وخلاصة الاجابة عن السؤال الاول: هل تجوز ترجمة الشعر؟ هي: نعم، شريطة ان نقرأ الشعر الذي نريد ترجمته قراءة نقدية تحليلية (والترجمة تنطوي، بالضرورة، على عملية نقدية) لنتعرف على طبيعة الشعر الذي نريد ترجمته والمكونات الغالبة فيه ونقرر ما يستطاع وما لا يستطاع ان يترجم فيه ــ وفي الشعر الكثير، الكثير مما يستطاع ان يترجم.

٢. لماذا يترجم الشعر؟

قد يبدو لأول وهلة أن هذا السؤال قد «أشبع» اجابة ضمن الاجابة عن السؤال الأوسع: لماذا يترجم الأدب؟ او ضمن السؤال الأعم: لماذا نترجم؟ لهذا سأتحاشى التعميم المعروف وهو ان الترجمة هي النافذة الكبرى للانفتاح على العالم. لكنني ساذكّر بالدور الكبير الذي لعبته الترجمة في تحقيق عالمية الأدب، وبدورها في حركة التجديد في الأدب العربي عموماً وفي الشعر العربي خاصة ابتداءاً بمدرسة الديوان وجماعة أپولو وشعراء المهجر وصولا الى السياب ونازك الملائكة ومن عاصرهما اوجاء بعدهما من شعراء شيوخ او شباب يجيدون اللغات الأجنبية. ان حركة التجديد هذه تدين الى الترجمة بما لايقل عن دينها للموهبة الفردية والاستعداد النفسي والاجتماعي والفني للتجديد.

مرة أخرى ساتخذ من مقولة لعزرا باوند وهو ليس فقط الأب الروحي والمحرض الاكبر للشعر الحديث، ولكن ايضاً اعظم مترجم للشعر العالمي شهده القرن العشرون، ساتخذ من مقولة له منطلقاً لاجابة محددة عن سؤال محدد: لماذا نترجم الشعر؟ في حديث له عام ١٩٣٣ قال باوند «لقد ترجمت الشعر الصيني ليتعلم الشعراء كيفية التفكير بالصور، وترجمت «المسافر البحري The Seafarer» (وهي قصيدة باللغة الانكليزية القديمة) ليروا بدايات الشعر الانكليزي ولو سالنا اياً من عشرات المترجمين الانكليز الذين ترجموا «المعلقات العربية» بدءاً بالسير وليم جيمز اواخر القرن الثامن عشر وانتهاءً بارثر آربري في النصف الثاني من القرن العشرين عن سبب ترجمتهم لتلك المعلقات لكان جوابهم على ما ارجح مشابها لجواب باوند وهو انهم ترجموها ليرى قراؤهم، شعراء وغير شعراء، بدايات الشعر العربي اغراضاً وصوراً وتقاليد بنائية لترجمة الشعر، اذن، اضافة الى الهدف الثقافي العام الذي يستهدفه جميع قراء الترجمة، اهداف خاصة ينبغي ان يعمل الشعراء مترجمين، على تحقيقها، ويتخذها الشعراء قراءَ ترجمات مقاييس للحكم على اهمية وقيمة الترجمة التي يقرأونها وألخّص هذه الأهداف الخاصة بثلاثة:

الأول: اثراء اللغة القومية مفردات وصوراً ورموزاً واغناء وسائلها التعبيرية وذلك بتطويعها لاحتواء مضامين شعرية جديدة قد لايكون لها بها سابقاً عهد. وهذا ما فعله ابو الشعر الانكليزي «جفري جوسر» (١٣٤٠ - ١٤٠٠) الذي يسميه عزرا باوند «المترجم الأعظم» عندما طوع لغته القومية، بل واعاد بعثها لغة للأدب بما ترجمه اليها وبما كتبه بها متاثراً باللغتين الفرنسية والايطالية، وهذا ما استمر عليه الشعراء المترجمون منذ عصر النهضة حتى اليوم.

الثاني: اثراء الشكل الشعري والبنى الفنية للقصيدة القومية بالافادة من التقنيات الشعرية (الجديدة) التي يستعملها الشاعر الأصلي. وهذا ما فعله تروبادور پروڤانس اواخر القرن الحادي عشر عندما اثروا شعرهم وشعر اوربا بأكملها عن طريقهم بما اخذوه من تقنيات ومضامين الزجل والموشح الاندلسي ونقلوا فن القافية العربية الى الشعر الاوربي كله اداة تقنية غيرت بناه الفنية والموسيقية بصورة جذرية.(١٠) وهذا ما فعله ايضاً الشاعران الانكليزيان: السير توماس وايت (١٥٠٣ - ١٥٤٢) وهنري هاورد، ايرل سري (١٥١٧ - ١٥٤٧) عندما نقلا الى الشعر الانكليزي في «السونت» شكلا شعرياً لم يعرفه من قبل وقدماه الى شيكسبير ليكتب فيه اورع قصائده الغنائية ثم ياتي جون ملتن (١٦٠٨ - ١٦٧٤) بعده ليجعل من السونت قصيدة مركزة تستوعب كل تعليق مركز في مختلف جوانب الفكر والاحساس.

الثالث: ابقاء الادوات التعبيرية للشاعر المترجم مشحوذة، وادامة اختباره الذاتي لتمكنه من لغته القومية (والترجمة في احد جوانبها اختبار لمدى سيطرة المترجم على لغته القومية) وذلك بمده ملكة الخلق الشعري لديه بتجارب شعرية منجزة لا تتطلب منه سوى اعادة تمثيلها وتمثلها، باحساس زميلٍ وتعاطفه، واعادة صياغتها بالامانة التي تسمح له بها الوسائل التعبيرية للغته القومية. وقد كان عزرا باوند دائماً ينصح الشعراء بالترجمة عندما لايجدون لديهم ما يقولونه ذلك لأن الترجمة، كما يقول، تمد الشاعر بتدريب جيد. وقد أيدت. س. اليوت في مقدمته لقصائد عزرا باوند المختارة عام ١٩٢٨ هذا الرأي عندما قال ان الترجمة تشحذ الالهام الشعري وتحفزه استعداداً للحظة الابداع الفردي التي لايعرف الشاعر متى تحل عليه.

هذه، على ما أرى، هي الاهداف الخاصة لترجمة الشعر قدر تعلق الأمر بالشعراء مترجمين وقراء شعر مترجم. وهي ايضاً معايير نقدية يمكننا الافادة منها عند مناقشتنا لاي عمل شعري مترجم.

والآن ننتقل الى السؤال الثالث:

٣. ماذا نترجم من الشعر؟

بالامكان ان نتوسع هنا في مفهوم كلمة «شعر» ونسحبها على كل انواع الابداع الادبي التى انتجت في العالم عبر العصور من ملاحم ومسرحيات وروايات وقصص وكتابات نقدية اي ان سؤالنا: ماذا نترجم من الشعر؟ يمكن ان يطرح بصيغة ماذا نترجم من الادب العالمي؟ ولكننا ولخصوصية البحث، سنقتصر في اجابتنا على ترجمة الشعراء مؤكدين ان المواصفات التي سنتخذها معايير للشعر الذي ينبغي ان يترجم هي معايير يمكن تطبيقها على الانواع الادبية الاخرى.

الشعر الجيد جيد في كل لغات العالم، والشعر الرديء رديء في كل لغات العالم. ورغم ان النقص الأدبي، على اختلاف مدارسه ومناهجه، يتفق على مجموعة من المواصفات الفنية التي ينبغي توفرها في العمل الشعري لينال صفة الجودة، الا ان هناك ناقداً خفياً تتفوق احكامه على احكام كل المدارس النقدية التي يفرزها عصر من العصور، ناقداً اثبتت القرون، بل الاف السنين صحة احكامه. ذلك الناقد هو الزمن.

ان العمل الشعري الذي يجتاز اختبار الزمن فينال الحظوة لديه رفيقاً يرافقه عبر الأجيال آمنا من الانطمار تحت غباره، محتفظاً بقوة صوته وهو يخاطب الأجيال المتعاقبة بما يجدونه فيه جديداً وخالداً ابداً ان مثل هذا العمل الشعري في اية لغة كانت، هو الذي ينبغي ان يكون على رأس قائمة ما يترجم من الشعر. ان ملحمتنا العراقية، ملحمة كلكامش واحدة من الأعمال الشعرية التي اجتازت اختبار الزمن مرتين: المرة الأولى عندما رافقت الزمن لثلاثة آلاف عام عبر سومر وأكد وبابل وآشور في العراق، وعبر اقطار الهلال الخصيب غرب العراق، وصعدت معه شمالا



طه باقر

الى الاناضول وبلاد الحيثيين حتى حدود اليونان: تتناقلها الشعوب وتترجمها من لغة الى أخرى وعندما استعادها الزمن بعد ان انطمرت لاكثر من الفي عام. لأسباب لم تكن هي مسؤولة عنها،

عندما استعادها الزمن بعد كل هذه المدة وجدها لاتزال جديدة الصوت قويته وهي تخاطب البشرية كلها في قضية من اخطر قضايا الوجود الانساني قضية الخلود، فتلاقفتها لغات حديثة ترجمة وشروحاً ومقارنات فاستعادت مكانتها بين الروائع العالمية الخالدات.

ويمكن ان يقال الشيء ذاته عن ملحمتي هوميروس، الالياذة والأوديسة وملحمة فيرجل الانيادة، وعن اعمال اوفد وهوراس الشعرية بالنسبة للادب الغربي خاصة والأدب العالمي عموماً. وفي حقل الشعر الانكليزي، خلد الزمن أعمال جفري جوسر وشكسبير والشعراء الميتافيزيقيين والرومانتيكيين، ثم عزرا باوند، وت. س. اليوت وأودن ولاركن وكل الشعراء الذين يجلسون الآن الى امتحان الزمن.

ورغم ان محاولات جادة للتخطيط الدقيق للترجمة الأدبية قد جرت في مصر بعد الحرب العالمية الثانية كمشروع «سلسلة الروائع المائة» الذي خططت له لجنة التاليف والترجمة والنشر المصرية، وصدرت ضمنه روائع خالدات من امثال الديوان الشرقي لغوته واسفار جايلدها رولد لبايرون وفن الشعر لهوراس وبروميثيوس طليقاً لشلي وغيرها، ومشروع الالف كتاب الذي اشرفت عليه الادارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي المصرية، اقول، رغم هذه المحاولات الجادة فاننا لانزال نفتقد التخطيط الدقيق والتنسيق العربي الشامل لعمليات الترجمة. وعلى سبيل المثال فان عزرا باوند لم يترجم الى العربية بحجة

صعوبة ترجمته لكن السبب الحقيقي، كما اعتقد يكمن في مواقفه السياسية المتطرفة بنظر الغرب، خاصة في عدائه الصريح لليهودية العالمية ولمناصرته للفاشية الايطالية. لم يترجم عزرا باوند لحد الآن نثراً او شعراً وانتاجه منهما غزير مع انه كان الاب الروحي لحركة الشعر الحديث والمعلم الأول لـ: ت. س. اليوت وغيره من شعراء وروائيي القرن العشرين الكبار. واليوت، اليوت الذي اصبح علكا في كل فم، عانى هو الاخر من الترجمات الرديئة التي قدمته للقارىء العربي اصعب مما هو عليه في الواقع. وهذه دراسة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة لقصيدة اليوت الكبيرة «الارض اليباب» وترجمته الاكاديمية الامينة والدقيقة لها تفضح ما فعله باليوت مترجمون مشهورون مثل ادونيس ويوسف الخال اللذين خلطا بين استعمال كلمة Swallow الانكليزية كفعل بمعنى «يبلع» واستعمالها كاسم بمعنى «سنونو» وهكذا يصبح نداء الشاعر للطائر: «سنونو» ياسنونو! في ترجمتهما ابلع ابلع[11]

وللمزيد من النماذج المضحكة ضحكاً كالبكاء تراجع دراسة الدكتور لؤلؤة المشار اليها وقد سبق لكاتب هذا البحث ان ناقش في مقالة نشرت في العدد الأول من مجلة «الثقافة الاجنبية» العراقية (١٩٨٠) ثلاث ترجمات هي مع الأسف الشديد انموذج للكثير مما نقرؤه مترجماً هذه الأيام.

مرة اخرى ندعو من هنا الى التخطيط والتنسيق للترجمة على مستوى الوطن العربي والى الأخذ بمبدأ المراجعة الموثقة باسم المراجع لما ينشر مترجماً، ولكن من يترجم الشعر؟ هذا ما سنحاول الاجابة عنه الآن.

٤. من يترجم الشعر؟

في مقالتي التي كتبتها خصيصاً للعدد الأول من مجلة «الثقافة الاجنبية» العراقية بعنوان «في نقد الترجمة» والتي عبرت فيها عن تفاؤل اثبتت الاعوام الخمسة الماضية صحته الى حد ما حول الدور الذي ستلعبه المجلة كـ «نحلة عسل» كما قلت آنذاك «تاخذ رحيقاً رقراقاً من كل ما هو طيب وجميل من اداب وثقافات الشعوب لتعطي شهداً طافحاً بما يغني حياتنا الثقافية ويعمق معانيها وضوءاً ينير دروبنا نحو قيم الحب والحق والخير والجمال»[12] وكمقترح اردت بشكل غير مباشر، ان تضمنه المجلة سياستها في نشر الترجمات طرحت اربعة منطلقات نظرية للترجمة الأدبية عموماً ولترجمة الشعر خصوصاً والآن وبعد مرور خمس سنوات على تلك المقالة أجد ان ايماني بتلك المنطلقات لايزال في عمومياته قائماً وفيما ياتي استعراض سريع للمنطلقين الأول والثاني فقط مع تعليقات حديثة عليهما:

اولا: ان الترجمة الأدبية (المعدة للنشر) مسؤولية حضارية كبيرة لايحق بل يجب الا يسمح لمن لا يدرك خطورتها، ولمن لم تكتمل لديه ادواتها ان يمارسها وتعليقاً على هذا المنطلق وما دامت هذه الحلقة الدراسية تعنى بمشكلات ترجمة النص الادبي اقول الآن ان علينا افراداً ومؤسسات رسمية مسؤولة عن الثقافة في هذا البلد ان نحدد موقفنا الحازم من الترجمات الرديئة التي تعج بها صحفنا اليومية ومجلاتنا الادبية والكتب المطبوعة خاصة تلك التي نستوردها من دور النشر التي تتاجر بالثقافة سلعة مربحة وليس مسؤولية تاريخية علينا ان نقف بوجه هذه الترجمات ولا ننشر الا ما راجعه وأقره باسمه الصريح خبير يحترم اسمه. واول ما يجب ان نمنع استيراده من الكتب المترجمة تلك الكتب التي تحمل عبارة ترجمة نخبة من الاساتذة أو التي لا تحمل اسم المترجم.

الثاني: ان معرفة اللغتين المترجم عنها والمترجم اليها وسلامة الحس والاسلوب الادبي من الادوات الاساس لمن يريد ممارسة الترجمة الادبية، كما يفضل ان يكون مترجم الشعر شاعراً (اذا كان عارفاً باللغة الاجنبية) لا يهدف اعطاء ترجمة مقفاة موزونة... وانما لأن اقل ما يقال عن المترجم - الشاعر انه يستطيع تحسس معاناة زميل له، وانه اقدر من غيره على الاندماج الفكري والعاطفي مع التجربة الشعرية...

انني اعيد الآن تاكيد ضرورة ان يكون مترجم الشعر شاعراً لكنني اسحب شرط كونه عارفاً باللغة الاجنبية وألغيه بعد ان اقنعتني ترجمات باوند الشعرية عن الصينية التي لم يكن يعرفها ان بأمكان الشاعر الاصيل ان يعيد خلق التجربة الشعرية الاجنبية عن مادة نثرية منقولة الى لغته بامانة ودقة يمكن الاعتماد عليهما. وأود هنا ان ادعو الى تمييز جديد بين مصطلحين يتبادلان الآن

في الترجمات الادبية موقعاً دلالياً واحداً! المصطلحان هما «نقل» و «ترجمة» ومشتقاهما «ناقل» و «مترجم».

ان «النقل» كما اعرفه، «عملية لغوية بحتة يقوم خلالها «الناقل» بتحويل نص شعري من لغة ما الى نص نثري في لغة اخرى تحويلا اميناً لا يلغي او يحذف او يحور من الأصل شيئاً متخذاً من الملاحظات والتعليقات والشروح مجالا لتوضيح اي اشكال او اشارة لاتساعده لغته القومية على نقلها الى القارىء الجديد في صلب النص المنقول.» ويشترط في الناقل اضافة الى الشرط الاساس وهو الاحاطة الكاملة باللغتين ان يكون مطلعاً على الحضارة التي افرزت لغة الاصل المنقول والفكر الذي اتخذ تلك اللغة وعاء له، اذ كثيراً ما تصادف ناقل الشعر اشارات وتلميحات تاريخية او اسطورية او دينية او ثقافية لا يستطيع المعجم اللغوي الاعتيادي انجاده فيها مما يحتم عليه مراجعة المصادر التي يعرف انه سيجد ضالته فيها. وتزداد الصعوبات اللغوية والحضارية امام ناقل الشعر عندما يكون نقله عن لغة تنتمي الى عائلة لغوية بعيدة عن لغته او الى حضارة وتراث ودين تختلف عن حضارته وتراثه ودينه.

أما «الترجمة» فاعرّفها بانها «عملية اعادة خلق يقوم خلالها المترجم الذي ينبغي ان يكون شاعراً بصهر تجربة شعرية اجنبية (يقرؤها مباشرة او عن طريق نص نثري منقول بامانة) في بوتقة فكره وأحاسيسه وخياله فوق نار لغته القومية ليعيد صياغتها عملاً ابداعياً جديداً يمكن ان يضاف الى التراث الشعري القومي ويمكن للقارىء الجديد ان ينسى انه يقرأ ترجمة بل عملا اصيلا في لغته القومية.»

هذه هي «الترجمة» كما مارسها الشعراء المترجمون الانكليز بدءً بجوسر ومروراً بـ الكساندر بوب (١٦٨٨ - ١٧٤٤) و أدورد فيتز جيرلد (١٨٠٩ - ١٨٨٣) وانتهاءً بعزرا باوند (١٨٨٥ - ١٩٧٢).

لقد اغنى هؤلاء الشعراء المترجمون وكثير غيرهم لغتهم القومية بما ترجموه اليها من شعر من كل لغات العالم تقريباً ولم يفكروا مطلقاً انهم كانوا يقومون بعمل يقلل من قيمتهم او ان ترجماتهم كانت باي شكل من الاشكال اقل قيمة او ابداعاً عن أعمالهم الأصيلة.

حقاً ان المتزمتين ودعاة الأمانة المطلقة للنص. واغلبهم من الاكاديميين وليس من الشعراء الممارسين، قد وجهوا لكل هؤلاء الشعراء اتهامات وتعليقات لا يزال يرددها الكثيرون. «رجرد بنتلي» (١٦٦٢ - ١٧٤٢) الذي كان استاذاً للغة الاغريقية وعميداً لكلية «ترنتي» في كيمبرج قال لـ بوب عندما قرأ ترجمته الشعرية لألياذة هوميروس: انها قصيدة جميلة ياسيد بوب، لكنها ينبغي ان لا تنسب الى هوميروس! وقيلت تعليقات مشابهة عن ترجمات فتزجيرلد وباوند، ولكن ما فات كل هؤلاء المعترضين هو ان هدف اولئك الشعراء المترجمين لم يكن النقل، اي العملية اللغوية البحتة، وانما كان الترجمة بمعناها الابداعي الذي اوضحناه.

لقد كان من بعض انجازات عزرا باوند الثقافية اقناعه دار النشر الأنكليزية The Egoist Press بعد الحرب العالمية الأولى، ان تصدر سلسلة من ترجمات الشعرية التي تتحدث بلغة العصر بعنوان سلسلة ترجمات الشعراء Poets Translation Aeries وقد اسهم فيها الكثيرون من الشعراء الذين كانوا يدورون في فلكه، وحقق بعضهم كتلميذته الشاعرة الصورية H.D. (هيلدا دوولتل) نجاحاً كبيراً في نقل الشعر الوجداني الاغريقي بما كان يعتمد الصورة مكوناً اساسياً له.

وياحبذا لو تبنت جهة رسمية او دار نشر، كدار آفاق عربية مثل هذا المشروع واصدرت سلسلة من ترجمات الشعراء يترجمون ترجمات شعرية عن اللغات الاجنبية مباشرة او بالتعاون مع ناقلين امناء يعتمد عليهم.

لقد قدم لنا المرحوم العلامة طه باقر نقلا أميناً موثقاً بالشروح والتعليقات لملحمة كلكامش. وما على شعرائنا الا ترجمتها او ترجمة اجزاء لها وفق منظورنا الجديد للترجمة الشعرية. ينقلنا هذا القول الى سؤالنا الاخير وهو: كيف يترجم الشعر؟

٥. كيف يترجم الشعر؟

آمل ان يكون النقاش السابق قد اصبح الموقف الذي اتخذه من ترجمة الشعر، وهو موقف يتحدد بشرطين:

الأول: ان يكون مترجم الشعر شاعراً، وفق قاعدة التخصص اذ

لا يجيد ترجمة الطب الا طبيب والهندسة الا مهندس ولن يجيد ترجمة الشعر الا شاعر.

الثاني: ان يترجم الشعر شعراً. اما «الترجمات» النثرية فينبغي ان نسميها «نقلا» وعلينا ان نقبل النقل النثري الأمين ليفيد منه الشعراء الذين لا يجيدون لغة اجنبية حتى ياتي اليوم الذي يدرك فيه ادباؤنا عموماً وشعراؤنا بشكل خاص اهية معرفتهم لغة اجنبية واحدة الى جانب اللغة العربية.

ان الترجمة الشعرية التي ادعو لها ترجمة تفيد من التطورات الحديثة في فن الشعر ونظريته، حيث استعيض عن نمطية الوزن الصارمة وقيود القافية بالكثير مما اغنى الشعرء ايقاعاً وصورة وبناء فنياً.

ان على كل جيل ان يترجم لنفسه مستخدماً لغته وتقنياته الفنية في صهر الأعمال الشعرية المكتوبة بلغة اجنبية واعادة صبها في قوالب لغته المعاصرة والأعمال الشعرية التي ندعو الى ترجمتها اعمال تكتسب اهميتها من شمولية موضوعاتها وانسانيتها والموضوعات الانسانية الاساسية لا تتغير عبر العصور لكن وسائل التعبير عنها، وأهمها اللغة، تتغير من جيل الى جيل. لقد وجدت قيم البطولة والفداء وروح المغامرة والتحدي في الياذة هوميروس التعبير المناسب في ترجمة العلامة سليمان البستاني الذي استخدم اللغة الشعرية والاسلوب الشعري اللذين كانا سائدين في عصره لهذا لا أخال ان قراء ترجمة سليمان البستاني للأليـاذة عند صدورها عام ١٩٠٤ قد وجدوا غرابة في لغته او اسلوبه الشعري عندما بدأوا قراءتها بهذا المقطع:

ربة الشعر عن أخيل بن فيلا	انشدينا واروي احتداماً وبيلا
ذاك كيد عم الاخاء بلاه	فكرام النفوس الفت افولا
لاذيس أنفذن منحد رات	وفرى الطير والكلاب القيولا
تم ما شاء زفس من يوم شبت	فتنة بالشقاق تنذر أولى
بين اتريذ سيد القوم ثارت	بصلاها والمجتبى آخيلا(١٣)

ربما وجد بعض القراء غرابة في اسماء الاعلام الاغريقية وربما اعترض البعض على التشويه الذي اصابها عند التعريب (فـAchilles Son of Peleus اصبح اخيل بن فيلا، والآخيون Achaeans اصبحوا الأخاء، والعالم السفلي Hades اصبح «أذيس» و Zeus رب الآلهة وابوها أصبح «زفس» و Atreus أصبح «أتريذ» وهكذا، لكن اللغة العامة والحركة الشعرية للابيات وخطا بيتها الرنانة كقصيدة بطولية لم تكن تختلف كثيراً عن المقطع الاتي يصف فيه محمود سامي البارودي معاصر سليمان البستاني، الحرب:

ولما تداعى القوم واشتبك القنا
ودارت كما تهوى على قطبها الحرب

وزين للناس الفرار من الردى
وماجت صدور الخيل والتهب الضرب
ودارت بنا الأرض الفضاء كاننا
سقينا بكاس لا يفيق لها شرب
صبرت لها حتى تجلت سماؤها
واني صبور ان الم بي الخطب(١٤)

ان ترجمة سليمان البستاني الشعرية للالياذة كانت عملا جليلا في العصر الذي كتبت فيه تماماً كما كانت ترجمة الكساندر يوب لها بالنسبة لقراء الشعر الانكليزي خلال القرن الثامن عشر، لكن ترجمة البستاني على ما اظن لا تجد الآن اذاناً تستسيغها واذا كان الكتاب بجزأيه الكبيرين يطبع ويعاد طبعه ويباع فمن أجل المقدمة الموسوعية الرائعة التي غطت مائتين من الصفحات بالقطع الكبير.

ان جيلنا بحاجة ماسة الى ترجمة شعرية جديدة للالياذة تستعين بنقل نثري امين لها، وهناك عدة نقول نثرية، افضلها كما ارى، نقل الاستاذ امين سلامة الذي اصدره حلمي مراد في ثلاثة اجزاء من مطبوعات كتابي اواخر الخمسينات من هذا القرن. وهذا هو المقطع الافتتاحي للالياذة (الذي اعطينا ترجمة سليمان البستاني الشعرية له) كما كتبه امين سلامه:

تغني ايتها الربة بغضب «أخيل» Achilles بن «بيليوس» Peleus ذلك الغضب المدمر الذي نكب الآخيين Achaeans بالآم لا تحصى. وبعث الى (هاديس) Hadees بكثير من ارواح المحاربين الباسلة وجعلها غنيمة للكلاب وشتى انواع الطير، وبذا تحققت مشيئة زوس Zeus ولتبدأي الغناء بقصة الشجار الذي اشتبك فيه ابن اتريوس Atreus ملك البشر، مع أخيل الطيب.(١٥)

اننا لانزال ننتظر صدور الترجمة الشعرية الجديدة لملحمتنا الوطنية «كلكامش» لنرى نتيجة التعاون الذي ندعو له بين الناقلين

نثراً والمترجمين شعراً، وسنقارنها عند صدورها، لا بنقل العلامة المرحوم طه باقر النثري الجميل الموثق بالشروح والملاحظات، وانما بالترجمة الشعرية التي كتبها الاستاذ الشاعر الباحث عبد الحق فاضل ونشرها بعنوان هو الذي راى: ملحمة قلقميش (صدرت طبعته الثانية عن وزارة الثقافة والاعلام عام ١٩٨١).

لقد أفاد الاستاذ عبد الحق فاضل من كل النقول والترجمات السابقة، عربية واجنبية واوضح موقفه منها بقوله:

«ان الترجمة النثرية انجاز مهم له قيمته التي لايحل لأحد ان يبخسها حقها من التقدير اذا كانت جيدة دقيقة لكن لاضير الى جانبها من وجود ترجمة شعرية تعطي القراء طعماً آخر. وليس من المفارقات اني نظمت هذه المأثرة القديمة على طريقة الشعر الحديث لأني رأيت ان التحرر من القافية الواحدة وتساوي التفعيلات انسب وأعون على التزام الدقة في نقل معانيها صحيحة وتصوير روحها دونما تقصير او افتعال، باسلوبها البابلي وهو اسلوب جديد جداً علينا لانه قديم جداً».

بهذا النص الذي كتبه شاعر مارس الترجمة الشعرية بالاسلوب الذي ندعو اليه نختتم اجابتنا عن سؤال: كيف نترجم الشعر؟ ونرجو ان يكون البحث قد اثار ما يستحق التأمل والنقاش من الآراء.

هوامش

١. الاشارة هنا الى الترجمة التي تعاون على انجازها الاستاذ المحامي حسن العمري والاستاذ الشاعر عبد المحسن عقراوي والتي أعلنت جريدة الثورة في عدد يوم الخميس ١٩٨٥/٢/٧ عن قرب صدورها في بغداد.

٢. الحيوان ١/ ٥٤ - ٥٥ طبعة دار صعب بيروت ١٩٧٨.

٣. تنظر مقالات الاستاذ طراد الكبيسي الثلاث بعنوان «في حد الشعر عند النقاد العرب القدامى»، مجلة الف باء، الأعداد ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٦ كانون الثاني - شباط ١٩٨٥.

٤. الحيوان ١/ ٥٤ - ٥٥.

٥. مقدمة ابن خلدون دار القلم. بيروت. ١٩٧٨ ص. ٥٧٣.

٦. ينظر كتابه ABC OF Reading من نشر دار «فيبر و فيبر» لندن ١٩٥١ والطبعات اللاحقة الفصل الرابع. وينظر كذلك كتابه Selected Prose 1909 - 1965 الصادر عن الدار نفسها عام ١٩٧٣ ص (٢٩١)، وكذلك كتاب Princeton Encyclopedlia of Poetry ond Poetics من نشر دار «مكميلان» عام ١٩٧٤ ص. (٨٦٦).

٧. ينظر كتاب 20 th - Century Literary Criticism من تحرير David Lodge ونشر دار «لونكمان» عام ١٩٧٢. ص. (٦١).

٨. يعتمد هذا البيت الذي كتبه السري الرفاء كما هو واضح، على طريقة رسم حرف «ن» العربية، اذ يبدو الهلال الفضي كانه حرف نون غارق في صفحة السماء الزرقاء. وهذا ما لا يمكن ترجمته الى اية لغة اخرى ترسم صوت النون بحرف مغاير للحرف العربي ولكن ونظراً لأن البيت ينطوي على «صورة شعرية» فبالامكان التحايل على الترجمة بصورة شعرية تؤدي ذات التاثير واقترح هنا ان نغير الاشارة الى حرف النون بالاشارة الى القارب المسمى «كوندك» الشبية بالهلال. ونغير الاشارة الى صفحة السماء الزرقاء باشارة الى صفحة المياه الزرقاء ونجعل القارب طافياً عليها، وهكذا تكون الترجمة الانكليزية للبيت كالآتي:

The new Moon Liiks Looks a Silver gondola Flooting on blue Waters

٩. ينظر كتابه ABC of Reading ص. (٥٨).

١٠. يراجع البحث القيم الذي كتبه الدكتور عبد الواحد لؤلؤة بعنوان «ملامح عربية في معايير الشعر الأوربي» في كتابة النفخ في الرماد: دراسات نقدية وزارة الثقافة والاعلام. بغداد ١٩٨٢. ص ص (٩٧ - ١٦٨).

١١. ينظر كتاب د. عبد الواحد لؤلؤة: ت. س. اليوت: الأرض اليباب الشاعر والقصيدة (المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٨٠) صص (٦٥ - ٨٠).

١٢. تنظر مقالة د. سلمان داود الواسطي «في نقد الترجمة» مجلة الثقافة الاجنبية العدد الاول ١٩٨٠ ص ص (٢٧٥ - ٢٨٨).

١٣. الياذة هوميروس معربة نظماً وعليها شرح تاريخي ادبي بقلم سليمان البستاني المجلد الاول. دار المعرفة بيروت. دون تاريخ (صدرت الطبعة الاولى للترجمة عن دار الهلال عام ١٩٠٤).

١٤. ينظر المنتخب من ادب العرب الجزء الاول ص ص (٨٤ - ٨٥).

١٥ . الاليـاذة ترجمهـا عن الاصل اليوناني المقارن امين سلامة . مطبـوعـات كتابي كتاب رقم ٣٥ (الجزء الاول) دون تاريخ (لكن السلسلة صدرت اواخر الخمسينات من هذا القرن .

١٦ . عبـد الحق فاضـل . هو الذي راى : ملحمة قلقميش الطبعة الثانية وزارة الثقافة والاعلام . بغداد ١٩٨١ ص ص (١٧٧ - ١٧٨)

مصادر البحث

١ . العربية

ابن خلدون ، عبد الرحمن بن محمد

المقدمة . دار القلم . بيروت . ١٩٧٨

الجاحظ ، ابو عثمان عمر بن بحر

الحيوان . دار صعب . ١٩٧٨

الكبيسي ، طراد

«في حد الشعر عند النقاد العرب القدامى»

مجلة الف باء . بغداد . كانون ثاني ـ شباط ١٩٨٥ .

كلم ، د . ج

وليم بليك ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة

وزارة الثقافة والاعلام . بغداد . ١٩٨٢

لؤلؤة ، عبدالواحد

ت . س . اليوت : الأرض اليباب . الشاعر

والقصيدة . المؤسسة العربية . بيروت . ١٩٨٠

النفخ فى الرماد : دراسات ـ نقدية

وزارة الثقافة والاعلام . بغداد ١٩٨٢

هوميروس ،

ألياذة هوميروس معربة نظماً . . . بقلم سليمان البستاني . دار المعرفة . د . ت .

الالياذة ترجمة أمين سلامة . مطبوعات كتابي الاعداد ٣٥ ـ ٣٧ . د . ت .

الواسطي ، سلمان

في فقد الترجمة مجلة الثقافة الاجنبية بغداد . العدد الاول : ١٩٨٠

٢ . الانكليزية

Arrocosmith W. ad Shattuck R. (eds) The Ceaft and Context of Translation

Baoks. New York. 1964.

Lodge D. (ed) 20th. Centuny Literary Criticism Longman. London 1972

Pound E. ABC of Reacling Faber and Falen London. 1951

Selected Poems ed. by T.S. Eliot

Faber ad Faber. London. 1928

Seleted Prose 1909 - 1965 ed .W.

Cookson Faber ond Faber. London. 1973

Preminger A. et . al (ed) Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics Macmillan. London. 1974

الممرات

محمود الظاهر

أوصلوني اليـه بعـد منتصف الليـل . برز من فتحـة البـاب . لفنـا الصمت لحظات . نظر في وجهي مليا، أدار عينيه نحو الاخرين . امتدت يده لي . شعرت بكفه ممتلئة تهز يدي بحرارة . همس في أذن أحـدهم . الأخـر بادر الهمس، بعـدهـا وجـدت نفسي داخل الشقة . صعب عليّ الصمت المطبق على الغرفة . نظرت اليه وأنا مستلق على السرير . ضوء المصباح أبرزلي ندبة عميقة على خده الأيسر . أحضر الي بطانية ودثرني بلطف:

ـ أسترح من رحلة التعب .

ـ وانت ؟

ـ انتظر صديقاًلي .

ـ تأخر على غير عادته اليس كذلك؟

ـ هو كما تقول انت .

ـ ودائما يحدث هذا؟

ـ تبعا للظروف .

مرة اخرىٰ زحف الصمت الى الغرفة . وجدته ليس على استعداد للتحدث معي، اذ لف رأسه بلفافْ صوفي ثم تدثر ببطانية وجلس على السـريـر . شعـرت بغرابة مظهره هذا . اردت اعادة الحديث معـه الا انني قطعت هذه الـرغبـة عنـدما وجدت عيناه تبحثان عن كتـاب بين كتبـه المبعثرة على الطـاولـة . لوىٰ عنقـه الى جهتي، تعلقت عينـاه بعيني التعبتين . أبتسم مشيـرا الى النـوم (سمعت عنـك انـك تبحث دائمـا عن راحة الاخرين) يؤلمني جداً، اجد نفسي في موقف الـرافض للنـوم . مرت عليَّ أيـام قاومت فيهـا الاحلام جالساً ارنو اليه :

ـ هم لا يزالوا يلهثون .

ـ لاتخف زال الخطر .

ـ وسيارتهم ؟

ـ تاهت في الصحراء .

ـ معقول ؟

ـ كل شيء معقول عندنا نحن المهربين .

ـ ولكن الحوادث كلها غير معقولة .

ـ عندنا نحن المثقفين.

ـ تلك هي مصيبتكم .

ـ لذا توالت علينا اليس كذلك؟

ـ لا اقصد هذا .

ـ تقصده . ولكن لاتستطيع الايضاح .

ـ من زمان فقدت القدرة على الايضاح .

ـ تلك ايضاجر يمتنا اليس كذلك؟

ـ ايضا لا أقصد ياصديقي هذا.

ـ وبالمناسبة لم لاتنام؟

ـ وهم!!

ـ اتركهم لي . سرعتي فائقة .

ـ اذن سأحاول النوم .

حاولت ان افهمه أنني مصاب بالارق. النوم هرب من جفوني منذ النكسة الا انني أصطدمت بعينيه وهما تجولان باحرف الكتاب (قالوا لي عنك أنك تكره الحديث عن شؤون الاخرين الا بعد مدة طويلة). الساعة الثانية بعد منتصف الليل وهو لازال على حالته. من تحت الغطاء برزت له عيناي وهما تبحثان عن عنوان الكتاب الذي بيده:

- لاتنظر الى يدي .. عينك على الطريق.
- لاتخف. سائق قديم والطرق صحراوية.
- اخاف من التيه.
- المتاهه في الصحراء خير من متاهة المدينة
- هناك ناس على الاقل.
- ولكنهم سيتجنبوك حتما.
- عذرهم معهم. لا الومهم.
- لانك هارب هه..

وضع الكتاب جانبا. قالو الي انه هارب مزمن. مطارد من هنا. انم يعرفونه جيداً: اقتلوه اذا شاهدتموه لم يدخلها نجيب وزير. هرب بلبل... قلبوا الدنيا... حرثوا الأرض... اتصلوا بالضفة الاخرى... هدموا بيته... اين هو؟!

تلّثم... عبر الصحراء... وضاع:

قفزت نحو السيارة اللوري. جلست بجانب سائقها. اسرع اكثر مما ينبغي ياحسين. لم نتبادل الحديث. تحدثنا طويلاً عن طريق المرآة الامامية. كان ينظر الي وانظر اليه. أحسست بان اطارات السيارة تتسلق الهواء بحملها الثقيل. لاتقلب السيارة من اجلي ياحسين. ولايهمك مجموعة من اكياس الرز لتاجر بطنه محشوة بالدنانير.

وضع بيدي عشرين ديناراً. قال لي هذه قيمة قلادة زوجتك لا تساوي اكثر من هذا. حاولت ان اقنعه باني محتاج والرحلة طويلة ولكنه رفض. تحسست جيبي الفارغ وعيني على قلادتها:

- خذها واهرب ياعزيزي.
- وانت ماذا ستفعلين؟
- سانتظر عودتك للوطن.
- قد أموت؟!
- لاتثر عواطفي ارجوك. دعني قوية.
- اريدك هكذا دائما.
- الى اللقاء.
- وداعاً.

ودّع السائق في (دروازة عبد الرزاق): اخيراً وصل الكويت. اخباره وصلت الى الاخرين. نجيب وزير هرب من المقصلة تلقفته الايدي. وجد نفسه محاطاً بالطيبين. نجيب« هذا تقدير لا استحقه» ياعم... صبرك... كافحت طويلاً... لماذا هذا القهر؟! انت بين اخوانك. ارجوكم لاتدفعوني الى الهاوية. اتركوني افكر!.

- نريد لك صفاء الذهن.

لم يكن لي خيار في الامر. كل الاشياء بدأت تتحرك نحوي. اخذت احس حتى بالكتب المبعثرة حوالي وتحت السرير وفوقه وعلى طاولتي تتحرك نحوي بجنون من اجل ان لا اقع، وأن أجتاز الازمة، ازمة القلق هذه التي لازمتني منذ فارقت الوطن. احياناً انصت ليلاً الى «نقاط» ماء الحنفية وهو يصطدم بحوض الماء، فاحس بها وكأنها تصطدم باعماقي وتعرقل افكاري. اتجه الى المطبخ متهيجاً. افتح الباب بعصبية غير عابىء الى باقي النزلاء في الشقة كي اغلق بحدة الحنفية. وطالما تحملت سخرية نجيب وزير

- ماذا بك هل.. انت؟
- الله يخليك نجيب.. دعني في قهري.
- ماذا!؟. نحن... ماعندنا قهر؟
- بلا.. ولكن.
- لكن.
- خلاص.. خلينا..
- انا حائر. انت حامل الدنيا على رأسك دون داعٍ، طيب صدقني انه مافات عليّ يوم في دمشق على خير، يوم بره، وعشرة بالسجن. وحتى انا هنا لا استطيع السكوت، ارميهم بالحجر وانا بالكويت، اما انت وقتك كله تعيشه في ازمه نفسية غير صحية بتاتاً، وهذا مايجعلني اعتقد ان بعض المثقفين ينتهون حالما

يشعرون بالعجز عن مواصله مايريدونه

هم. . . على كل حال «أفنديه» و. . .

- كفى. . ارجوك. . . كفى. كنت اعتقد بانك تفهم وضعي تماماً.

- وضعك. . . وضعك. كفى عن «. . . . .» هذه. . . انظر الى الاخرين. . انظر الى ظهري الذي مزقته سياطهم.

- ولكنها اخف من هذه.

- وكيف علمت؟!

- لانك لم تشك لي.

- ليس من عادتي زيادة احزان الزملاء.

- ولكن كلنا من منطلق واحد.

- ولو، للشؤون الشخصية طعم خاص.

- وهل تستطيع افرادها وابعادها عن الاخرين؟!

- خلقت لأتألم وحدي ياعزيزي. لم اشرك احداً في قضاياي.

- أنك تثير أعجابي يانجيب.

- وانت اكثر.

- ولكن عندما تقرأ الرسالة سيزول عجبك حتماً.

اندهش نجيب لمضمون الرسالة. دهش اكثر عندما تطلع الي من خلال نظارته الطبية. كان فيها مايؤلم ولكن ليس الى الحد الذي يقرر فيه زميله هذا العودة الى الوطن و «النظام العارفي لم يترك احداً الا واصطاده بعنف. . . اي غبي هذا هو الجالس امامه؟ اية لعنة تلك التي حلت بزوجته وهي تستفزه بقوة مأساتها. لم يناقشه بامر قراره لحظتها بسبب مناخ الرسالة المأسوي الذي خيم عليها. ولعل عنصر المبالغة غير غائب بين سطورها. ولكن مع ذلك فان الحدث جلل. فابنهما الوحيد. . . الطفل المدلل عنده. . . قدمات، زوجته في المستشفى تعاني سكرات الموت كما تدعي!! او. . . وانقذني ياعزيزي. . . انا لم أعد الاحتمال وحدي. . . لا استطيع المقاومة بعد اليوم. قابلتهم جميعاً اشاحوا بوجوهم عني. . . انا زوجه الـ. . .

- نجيب. هل تعتقد حقاً بانهم كذلك؟

- قف!!

- هم.

نفث دخان سيجارته نحو سقف الغرفة. واخذ يراقب حلقاتها الزرقاء الحلزونية وهي تتلاشى محاولة منه لنسيان شخير زميله المتواصل. بعد ايام سيعود الى وطنه.كل شيء اصبح. . . أمسك بكتاب جديد مقلباً صفحاته الكثيرة يقرأ نتفاً من هنا وهناك، مع تمهل في القراءة عندمايثير الاهتمام، قذف الكتاب بعيداً. اخرج الرسالة من جيبه: عزيزي نجيب. لم اعد اصبر. الاولاد بحاجة اليك. الفلوس التي بعثتها لنا تبخرت هنا وهناك. من جهتي حاولت الأشتغال في محل تجاري ولكن رجال المباحث هددوا التاجر اذا قبل بتوظيفي عنده. عماد ابننا اتهموه بتمزيق صورة في ساحة المدرسة. لا ادري ماذا سيفعلونه به اتصلت بمدير المدرسة. وعدني الرجل خيراً. وبعد لاتهتم بحالنا. سأصمد يانجيب. . . سنصمد، طوى الرسالة بعناية وصاح بانفعال مهموم: مجانين يريدون اذلال اسرتي. . . مجانين.

نهض زميله مفزعاً على سريره: ماذا. . ماذا بك؟! لاشيء لاشيء اكنت احلم. . أحلم فقط.

- وانا ايضاً كنت احلم.

- انت حلمك تحول الى واقع. كل شيء. . للعودة الى الوطن.

- تعال معي الى العراق.

- واترك مابنيته هنا؟

- العراق وطنك ايضاً.

- اعلم ذلك. اعلم ولكن.

جلس نجيب امام المنضدة واخذ يبحث عن كتاب كان قد اشتراه بالامس. لم يكن من اصحاب السهرات. كان كثير القراءة شديد الاهتمام بالواقع اليومي الذي يعيشه الناس. فهو من النوع النادر الذي كان مصور أو فهرساً لكل الكتب المتنوعة التي تظهر على واجهات المكتبات وقد لايكفيه هذا فيذهب الى اسواق بيع الكتب القديمة بحثاً عن كتاب لاح في ذهنه فجأة. في الشقة يطلق عليه الموسوعة وهو لايضيق بهذه التسمية وانما يضيق عندما يشعر ان كل من في الشقة قد ابتعد عن القراءة وتوجه الى همومه الذاتية ونادراً مايشاهد جريدة او مجلة اسبوعية في يد هذا وذاك. ولكن بالطبع هو لايستطيع ضم العراقي الى من في الشقة. العراقي الطيب كما يسميه هو شعلة ثقافية استطاعت ان تطغي عليه ولولا بعض مافيه من حزن. غير مستحب وقلق لامبرر له لكان

قدوة ممكنة الاستعانة به في معظم حالات الجدل القائم بين نزلاء الشقة. فهو قد خلق لهم نوعاً من جنوح الفكر نحو تفسير الظواهر المعروفة في المجتمع. بما جعله ينفر منه احيانا. انه عقل نيّر ولكنه متردد مشتت الذهن في اغلب الأوقات وهو لاينسى في احد الايام عندما دخل عليه ووجد في يده رسالة وصلت له من زوجته لم يشأ ان يتدخل بشؤونه الخاصة. ولكن وجد العراقي يمد يده اليه.

- اقرأ يانجيب اقرأ المأساه.
- ماذا جرى؟
- رساله من زوجتي.
- انا ايضاً جاءتني رسالة من زوجتي.

- الامر يختلف وخذ اقرأ. أندهش لمضمون الرسالة. ودهش اكثر عندما تطلع اليه من خلال نظارته الطبية. كان فيها مايؤلم ولكن ليس الى الحد الذي يقرر فيه ان يناقشه بامر قراره لحظتها بسبب مناخ الرسالة المأساوي الذي خيم على الرسالة ولعل عنصر البالغة غير غائب بين سطورها. ولكن مع ذلك فأن الحدث جلل. فابنهما الوحيد... الطفل المدلل عنده، قدمات بدون مقدمات، وزوجته في المستشفى تعاني سكرات الموت اثر ذبحة صدرية و... و... أنقذني يامحسن... انا لم اعد الاحتمال وحدي لم استطع المقاومة بعد اليوم.. كل من كان حولي قد نبذني حتى زملاؤك... زملاؤك يامحسن لم ارهم منذ فترة طويلة. اشاحوا بوجوههم عني... انا زوجه الـ...

- نجيب هل تعتقد حقاً بانهم نبذوها:
- من؟!
- الاصدقاء؟!
- كل شيء جائز لكن قد تكون متشائمة بعض الشيء.
- انا معك. من غير المعقول حدوث هذا اللامعقول. ولكنه يحدث
- اذن اخذت تفكر بعمّق؟
- انا دائما اتعمق في تفكيري.
- ولكنك عاطفي اثناء كل حدث.
- هكذا نحن العراقيين.
- بل كلنا ياعزيزي.
- والان ماذا قررت؟
- ساكتب لها رسالة فيها من الحنان والترقب والأمل، مايغنيها عن توجهي اليها.
- هكذا اريدك دائما.
- دائما لا... فأنا من النوع الذي يتردد عدة مرات عندما يريد الاقدام على تنفيذ مافي راسه.
- ترى ماذا يدور في رأسه الان؟!

كان الاجدر بي ان ادعوه للسينما. حياة قاسية. لم يعد يحتمل الوحدة والعزلة والغربة. اخذت احس بذبول عينيه المتعبتين. وترهل مبكر في جسده. يعيش كما لاينبغي، ووقته موزع بالمقاييس.عمل اداري، عمل سياسي. والقراءة المستمرة. صحيح انني لم اشاهده يوماً يشكو وحدته او ماشابه ولكنني ارى فيه تلك الشكوى. مرة قلت لنجيب انك في حاجة الى التفسح. ضحك برنة صوته الرخيم: اتفسح عندما ارى دمشق بخير. ماذا اقول انا اذن ياعزيزي. ماذا؟! دع عنك هذا يانجيب. حياتك بحاجة الى نسخ جديد. نسخ يبدد ما نحن فيه. فنحن الان في تجربة الضياع

كذلك لا انكر ان الطيبة التي يتمتع بها البعض من أهل هذه المدينة جعلتنا ننسى بعض الشيء جزءاً من حياتنا الماضية في الوطن. ولكن هذا الايمنع من التقهقر الى الوراء والبحث عن المعطيات الماضية كما تسميها انت والفشل الذريع كما يسميها زميلنا السوري. اننا نتقاسم الماضي على رقعة ارض واسعة جداً عبث بها الكثيرون، داستها اقدام المغول والفرس وغيرهم الآ أنهم لم يستطيعوا أذ لالها.. تصور حتى ارهابهم اصطدم بتلك الارض. والان انا وانت والآخرون بانتظار الاتي.. الاتي يانجيب.

خيري منصور

التيه

كنا اذا مر النسيم . . نسيم بحرك
نقرأ الصحراء فيه
كنا اذا امتدت الينا خلسة
كفاك نقرأ طالعاً لا نرتجيه
ونقول :
هذا الليل أول صفحة لكتابنا
ونقول : هذا النجم يغوي قارئيه
اذن اقتربنا من خواتم ارضنا
ولسوف نوغل في المدى . .

ويكون تيه

وتمر قافلة ننادي . .
من عبد البحر الكبير بهم؟ وكيف أتوا ننادي :
يمضون لا يتلفتون
وقد يرد الماء او تمشي الجزيرة نحونا
وبنا يصير الموت حادي :



تخطيط : هناء مال الله

يا حادي الموتى
زوج لهذا البحر صحراءك
ياحادي الموتى
ادهن بهذا الليل أبوابك
ياحادي الموتى
غنيت أبناءك

سمك يسابق بعضه
سمك يؤاخي بعضه من حولنا
يتذكر الدلفين اسلاف البحار
ويهتدي بندائنا
الشاطىء المزروع بالسفن الهزيلة والقراضة الصغار
يترقب الاتين من جزر
تحاصرها الرمال
الماء.. نفس الماء منذ أوائل الغرقى
ومنذ أيائل سالت من السفح المطارد بالعواء
الطير متعبة تقاسم بعضها الخفقات
تبحث عن صخور في الهواء
الطير متعبة تطاردها الحداء
الطير متعبة ويفزعها النداء
فزاعة صار النداء..
للطير موسم هجرة
ولنا مواسم هجرة دون انتهاء
الشمس نفس الشمس..
منذ تعلم الثلج التحول والدهاء
والنجم نفس النجم منذ تعلقت كفاه في سقف السماء
والماء.. ماء
والليل لا، ليس الذي مد العتابا،
وانتشت فيه النساء
سنقول للطير المهاجر:

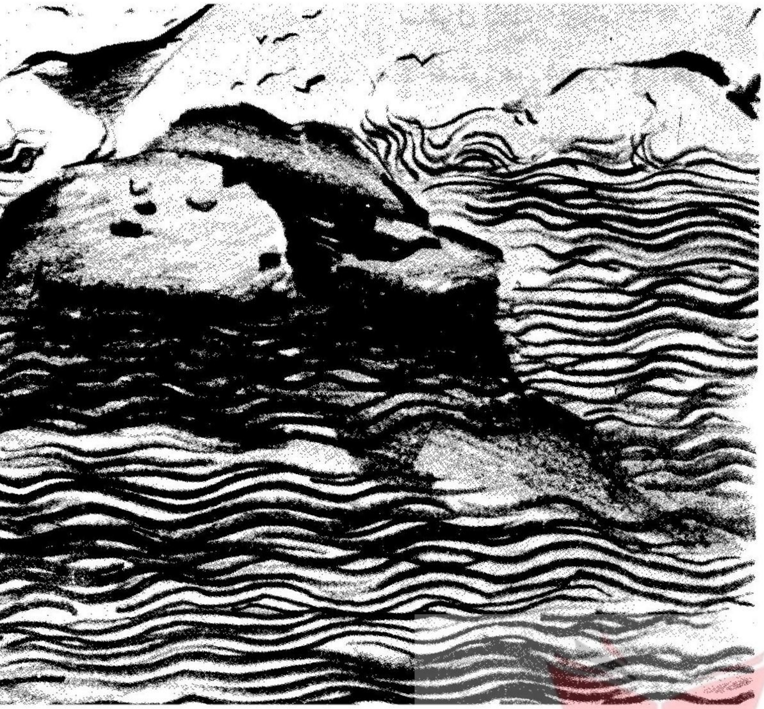
لا تهاجر في الشتاء
سنقول للطير المهاجر:
لا تفتش عن غصون في الهواء
سنقول للطير المهاجر
ليس فجراً ما ترى
سنقول هذا الفجر أحلك من مساء
سنقول: ليلا ماترى
لكن بقنبلة مضاء

وتمر باخرة، ننادي
قد يرد الباب في البيت البعيد
وقد ترد شجيرة العليق في الحقل الأسير
ولا ترد الباخرة
حبل على خشب وذاكرة لغاب
تتفسخ الأمواج حول مطالع الثلج المذاب
من اي زحف كل هذا الثلج ذاب؟

حبل على خشب ينادي،
كل شيء يستغيث ولا جواب

للبحر خاصرة وسرة
سندغدغ البحر الذي لم تضحك الأمواج فيه
منذ اعتلاه السابحون واطلقوا للبر سرة
منذ ابتلاه الفاتحون وعلقوا في الصدر دره
سندغدغ الامواج والتضحك على الشطان (عكا)
ثم تفتح سورها:
للقادمين من الجنوب
للقادمين من الشمال
للقادمين كما الهبوب
للقادمين كما المحال

للقاضمين على الطوى
تفاحة مرة..



للبحر أرملة تلم عن الشواطيء والصخور
سمكاً تحجر او محاراً فارغاً
للبحر أرملة..
تلوح اذا اطال البحر جزره
ياأيها المتدثرون
أزفت ظهيرة بوحكم
أزف الذي تترقبون
قوموا انذروا
فالبحر عال قد يخون
انا نرى ما لايراه المبحرون
نصغي لما لا يسمعون
في برد رؤيا لن تكون
قبل انتهاء العمر او قبل الجنون..

للبحر ان شاء الجنون
ردف وغرة
والبحر ان شاء الجنون
كوز ويرضع ثدي جرة
والبحر ان شاء الجنون
فأر يطارد الف هرة
سندغدغ البحر الخؤون
كي تازف الصحراء فيه
ونزفها:

ياشمس ياحرة
عودي غداً في الليل
أعراسنا مرة
والكأس دمع الخيل.

طروادة ذهبت ومكر الطامعين بها ذهب
طروادة ذهبت وما انكشفت لها خيل الخشب
صدف على خشب ومئذنة قصب
قدس من الحلوى تسافر في العلب
القدس اقداس فكم قدساً تعود ولا تعود الى العرب؟
هل كان لغزاً ان تحوم قصائد الشعراء حول التسمية
هل كان لغزاً ان يؤاخي الشعر بين سحابتين؟
ليهرب البرق الذي سيضيئنا،
ويضيء فرقاً بين وجهي توأمين
هل كان لغزاً . .
ان يكون الشعر قابلة
ليولد كلّ شيء مرتين؟
هل كان لغزا ان تحوم قصائد الشعراء حول التسمية؟
فيقول سيدة
ويعني: جارية
ويقول ميتة ويعني عارية
ويقول رائحة ويعني غادية
فلياذن الشعراء لي . .
سأضيء فرقاً بين وجهي توأمين
سأضيء ليلتنا التي عقدت زواج محرمين
وأقول هذا العرس . . بعض جنازة
وأقول: زفوا جثتين . .
وليأذن الشعراء لي . .
اني سمئت من التجول في صناديق العجب.
القدس أقداس
فكم قدساً تعود ولا تعود الى العرب؟
قدس المهرج
والمهيج
والمخرج في الخطب؟

أم قدس قافلة الخشب؟
قدس الذين تسابقوا
وتساقطوا خرزاً لمسبحة الذي كان السبب
ام قدس من كشف السبب؟
قدس الذي باع الشوارع
والكروم..
ليشتري بهما لقب؟
أم قدس بائعة العنب؟
قدس المصائف والمصارف والذهب
أم قدس من عاشوا ومن ماتوا على هذا التعب؟
فليأذن الشعراء لي..
هل كان لغزاً ان تحوم قصائد الشعراء حول التسمية
اني سمئت من التجول في صناديق العجب...
وسئمت هذي الأحجية..
القدس أقداس،
فكم قدساً تعود ولا تعود الى العرب؟

قدس الفدائي المعلق في القصيدة
والجريدة
فوق اغلفة الهدايا
والمجلات الأنيقة
واللعب
أم قدس من باع ابن عامر والنقب
فليأذن الشعراء لي..
اني سئمت من التجول في صناديق العجب.
صدف على خشب ومئذنة قصب
خشب وقبطان اسير
البحر مقبرة ننادي:
الماء فيك لمن غلب
واللؤلؤ المكنون فيك لمن غلب

والبحر هاجرة ننادي :

يابحر ياصادي
اشرق بهذا الدم
قد جاءك الفادي
علمه سر العوم

وتمر نحلة ميت
فينز من قرص العسل
خيط من الندم المطرز بالذباب
ويمر أسود في السحاب
وجه له عينا غراب
فنقول :
عدنا بالمطر
عدنا : فينهمر السراب
كنا تلاميذاً نعري العابرات ونفتح (التاءات)
يسألنا المعلم عرفوا ما سوف ياتي :
البحر: مقبرة السحب
الحزن: فاتحة الغضب
القدس: عاصمة العرب
الخبز: اغنية الحطب
والحب: حب
كنا تلاميذاً نهيء من دفاترنا حقول
كنا نلونها ونمحو عشبة نتأت
وغطت برعماً او عرق فول
كنا نجمع في الدفاتر كل اثمار الفصول
كنا نهيء من مساطرنا سيوفاً
كي نصد بها المغول
كنا يؤرقنا الفضول



حين المعلم يذكر (التأنيث)
أو أخوات (كان) وأمها
كنا نقول :
سلمى الطويلة أم خال في الجبين
ليلى التي ضاعت خواتمها الصغيرة في العجين
أخوات كان وأمها
يمزجن ماء بالطحين
والفعل مبني : باحجار وطين
ومعلم الاعراب يلثغ . . لا ينادي اي اسم فيه (سين)
كنا تلاميذاً نردد في النشيد :
ما ليس نفهمه عن الوطن المكبل والشهيد
كنا نردد في النشيد :
شيئاً يذكرنا بقبلة جدة
وصباح عيد

كنا تلاميذا نبيء أرملة

من طفلة ذبحوا على الكفين لعبتها
فاوغلت الصغيرة في النهار
لعبت بالعاب الكبار
عقدت شرائط شعرها للقنبلة
سقط الندى ،
من عين لعبتها فسمتها البنات : قرنفله
نامت فكيف يعلق التلميذ حقل قرنفل
في عروة او مفردة؟؟
نامت فكيف يعانق التلميذ سنبلة
تقاسمه الكتاب ومقعده
نامت فكيف يدحرج التلميذ وحده بلبله
ماتت فكيف سيعرف التلميذ جذر المسألة :

وطن يباع ويشترى

ودم سيدرك أوله

خطب تذاع وتكترى

ودم الدمى في المريلة

قامت فاورقت الأصابع جوقة

من نسوة يرقصن حول الأرملة :



قولي لنا من اين؟

ياحلوة الكفين

زنارك الأحمر؟

- من جرحه المفتوح

في جنبه الأيسر

قولي لنا من أين؟

ياحلوة الساقين

حناؤك الأخضر؟

- من حقله المجروح

في ظله الأبتر

قولي لنا من أين

ياحلوة الشفتين

عنابك الأحمر

- من اصبع مقطوع

في كفه الأسمر . .

وتمر خفقة طائر

حجل يفتش في السماء عن السماء

صوت يفتش عن صداه

فنقول: آه

هي ساعة لصلاتنا

لو أنها تجدي الصلاة

فيؤمنا حجل وتصطبغ الجباه

بدماء شيء لانراه

كنا تلاميذاً نهيء مذبحة
لذبابة
حامت على جرح الجبل
كنا نهيء أجنحة
لغزالة
عشقت حجل
كنا نهيء دمعنا
لفطورها عشبا وطل
ويمر عصفور يلاحق طائرة
- الجولي
صدقت نبوءة طفلة
رسمت ذيولا من دخان للغراب
صدقت نبوءة طفلة
سألت معلمة الحساب:
- كم واحداً يبقى اذا نقص التراب؟
- كم واحداً يبقى اذا انتصر الغراب..؟

الجولي
ما أصغر الظل المضرج بانتصارك والدماء
من اين هذا الدم جاء؟
الجولي
ويكاد ينفجر الفضاء
كم الف عصفور يعادل طائرة
الجولي
البر كل البر ظلك والمطر
دمك الذي سيسيل من عنق القمر
كم الف عصفور سيفقس في السماء
ونقول: حربك خاسرة
ونقول: ميتتك الجميلة ظافرة
ونقول: أقفرت الجرار

ونقول: اقفرت البحار

ونقول: اقفرت السماء

فتقول: كن

ويكون ماء

ياأيها العصفور يا (نحن) التي طارت

وباضت في السحب

وطناً سوى الوطن المجفف في الاغاني والكتب

زمنا سوى الزمن الموزع بالتساوي في الحقب

ياأيها القمر الذي قيل احتجب

سنقول: ادبرت البنادق

سنقول: اقفرت الخنادق

سنقول: اقبلت التذاكر والفنادق

وتقول: كن

فتكون في كف حجر

ياأيها القمر الذي قيل انتحر

الآن تنفصل الخريطة عن مسامير الجدار

الآن تنفصل الخطوط عن المدار

الآن تشتبك البحار مع البحار

الآن تمتلىء البنادق والخنادق والجرار

صدقت نبوءة طفلة

رسمت بلاداً تستقيل من الجدار

صدقت نبوءة طفلة

رسمت لعصفور نهار

وتمر اغنية من المذياع

نوشك ان نقول:

جاؤوا فتنتفض الحقول

جاؤوا فتصهل في مفاصلنا الخيول

جاؤوا وفي خوذاتهم روم

وفي اغمادهم سيف المغول

دقوا على الأبواب

لم يسمعوا غير الصدى

وتساقط الأعوام في الأخشاب

دقوا فصر الباب

مدوا اياديهم

ليصافحوا الأحباب

فانقض نحوهُمُ.. قطيع ذئاب

وتمر دبابة

فنقول: دبت فوق طفل

ثم فرت كالذبابة

وتجمع الاطفال حول ذبابة

أزّتْ فأزّوا مثلها

وتبادل الطرفان بعض قنابل وحجارة

قالت اذاعة أورشليم:

قصف الصبي

دورية فاصاب رأس مجندٍ

وأصاب آخر بالكابة

سنناول الشعراء السنة

ونهمزهم لتنهمر الربابة:

ياحادي الدبابة الخضراء

والهودج المائل

اطفالنا اشلاء

وغرابنا زاجل

ياحادي الدبابة الخضراء

عشنا بلا اسماء

شعرا بلا قائل...

وتمر نجمة

فنمدّ اذرعنا وتسقط في الاكف حمامة

الخيط في القدم الصغيرة



والرسالة ضائعة
ونفتش الريش المعفر بالهديل:
ان الحمامة جائعة
اكلت رسالتنا من السفر الطويل
فنقول: عودي علَّ طوفانا سياتي
فاشهديه
ونقول: بيضي أو خذي هذا الغراب تزوجيه
ولمرة أخرى نفتش ريشها
عنواننا:
ريح وتيهْ
والمرسل الخيمة.

دراسة

الرواية العربية بين الموروث والواقع:

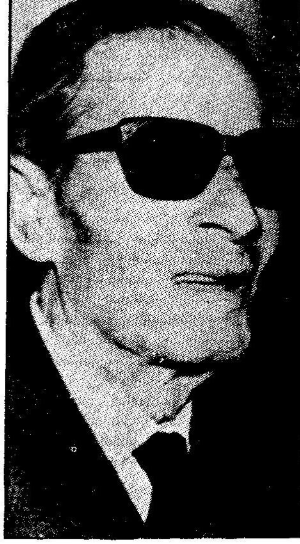
اتجاهات نقد الرواية العربية وقضية المصطلح النقدي*

د. محسن جاسم الموسوي

■ ليست مهمة البحث في معنى المصطلح النقدي الادبي واتجاهاته وترجمته أمراً ميسوراً: فهي لا تقتصر على التعريف به، ومتابعة طرائق ظهوره او نموه في سياق النمو الثقافي ـ الحضاري لأمة ما، بل انها تستدعي ايضاً التوجه الى ميدانه الأرحب أي الادب المقارن بصفته مجال العلاقات الدولية الأدبية. كما ان هذه المهمة تحتم اليوم ملاحظته في ضوء تحولات عالمنا المعاصر، بكل ما تعنيه هذه التحولات في جانبي الفعل ورده من تحفيز للذات القومية من جانب، او انفتاح يتراوح بين الأخذ المنبهر والأنتقاء العارف من جانب آخر. وتقع هذه المهمة في اطار البحث العام بين حدي التقدير لمكانة الثقافة القومية المعاصرة في الثقافة العالمية: فواقع الثقافة مقرون بواقع الامة ذاتها من حيث المكانة والتاثير. فعندما كانت الامة العربية تزدهي نهضةً وتقدماً تحتم ان تؤثر في غيرها تاثيراً يتجاوز حدود افادتها من علوم الشعوب الاخرى وثقافاتها. بينما حتم التدهور اللاحق استقبالاً ميسوراً للدخيل والوارد استمر على أشده في القرن التاسع عشر رغم بدء حركة الانبعاث، جراء واقع التوسع الاستعماري واشتداد تاثيره في المنطقة العربية.

---

* هذا هو المقال الوسط بين مقالتين اخريين الاولى عن الموروث والترجمة الادبية والثانية عن اتجاهات النقد الادبي الحديث والمصطلح.



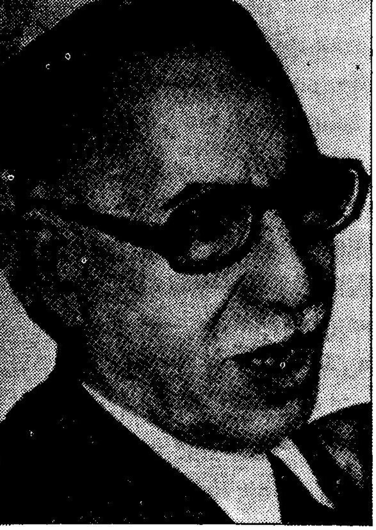
طه حسين



العقاد



مصطفى الرافعي



توفيق الحكيم

اما في العقود التي تلت الحرب الكونية الثانية فقد شهد العالم مرونة عالية في وسائل الاتصال والتأثير وتبادل مكتشفات العلوم والفنون. وبقدر ما يحتم هذا الامر انعكاسات دقيقة في الثقافة الوطنية وطرائق تفاعلها مع الثقافة العالمية وافادتها منها طريقة واسلوباً وموضوعاً، الا ان كل ذلك يجري مسايراً لأشتداد النزعة القومية المتفتحة التي تحتم ايضاً الافادة القصوىٰ من الارث الثقافي لتعزيز المكانة الوطنية والقومية، وتحقيق الوجود الذاتي للانسان والوطن. ولما كان المصطلح النقدي الوسيط المعبر الوجيز عن قضية او اتجاه او طريقة او مفهوم فإن البحث فيه يستدعي وضعه في هذه الاطر، وضمن سياق أوسع يبتدىء بـ:

١) الردة على الموروث الشعبي في مطلع حركة الانبعاث والاحياء.
٢) الجهد القريب الى الموروث القصصي في النصف الثاني من القرن الماضي ولغاية اليوم.
٣) واقع حركة الترجمة حتىٰ ثلاثينات القرن العشرين.
٤) التحول في الترجمة وعلاقته بالنقد الادبي واتجاهاته في الثلاثينات والاربعينات.
٥) واقع النقد وتغيرات الحركة الادبية في العالم.
٦) اليقظة الجديدة منذ الاربعينات واتجاهاتها في الرواية والنقد الادبي.
٧) ما الذي حققته اليقظة امام التجريب والتغريب وكثرة الغث؟

ولم يتم البحث في موضوع المصطلح النقدي الادبي في اطار الادب القصصي العربي الحديث، بل ما زال الكلام معلقاً بين الاشارات العابثة للموروث النقدي العربي وبين واقع الثقافة العربية المعاصرة، واعطىٰ الباحثون والمؤرخون ظهورهم لهذا الموضوع رغم حساسيته وأهميته: فبدون المصطلح النقدي يبقىٰ الاسلوب عائماً، ويتاح المجال واسعاً امام الجميع للتعليق والتعقيب والدرس دون احتكام المنهج، ودون تقيد بنص. وحيث ان المرء الذي لا يريد من الحياة غير جهد الساعة ونذته مجبول على ايثار السهولة والعجالة فانه لا بد ان يسوّد الصفحات الكثيرة دون معنىٰ، خالطاً بين المناهج، وعابثاً بالتعابير، فتاتي المقالات الوصفية المطولة او التعقيبات الانطباعية الساذجة لتشيع جواً غريباً على الادب، بعيداً عنه. ولعل مثل هذه المقالات والبحوث هي التي تحول دون وضوح المناهج النقدية التي يضطر اصحابها الى بذل الجهد والتدقيق في المكتوب على مدىٰ سنوات قبل ايداعه الى اهتمام القارىء:

والقضية التي تتطلب توطئة ميسرة هي الخاصة بالجهد النقدي العربي الذي تكامل بين القرنين الهجريين الثالث والسابع، بين الاصمعي وابن سلام والجاحظ وابن

قتيبة وابن الاثير مروراً بقدامة بن جعفر وابن المعتز والعسكري والآمدي والجرجاني وابن طباطبا وغيرهم: اذ تنامى هذا النقد وتعددت اتجاهاته على هامش النقد الفطري في الموازنة والمفاضلة بين الشعراء قبل اشتداد نزعة الخصومة السياسية او سيادة المفاضلة في ضوء طبقات الشعراء[1]. وعندما تم الانفتاح على الفلسفة اليونانية منذ القرن الثالث، عندما كان الكندي يلخص كتاب الشعر، ليعقبه متي يونس في مطلع القرن الرابع بترجمة كتاب الشعر لأرسطو، كان هذا الجهد المعروف وغيره يعني استجابة لضرورات حتمت تجاوز المفاضلة الذوقية والانطباع والعصبية: أي انه يعني تغيراً قائماً في المجتمع العربي الاسلامي يشتمل على مرافق الحياة المختلفة وبضمنها ميادين المعتقد والثقافة[2]. وجاء الانفتاح على العقل و «صحة» الموضوع مسايراً لنزعة الانتظام الحضري والاستقرار والتخطيط الحياتي، ولهذا السبب جاء الأخذ عن اليونان اخذاً عقلانياً في سياق التغير. فرغم اطلاع العرب على الثقافة اليونانية قبلاً، الا انهم لم يندفعوا للافادة منها. اذ كما يذكر فخري ابو السعود، محقاً، في مقالة له في مجلة الرسالة (١٩٣٤) كان العرب قد «اتصلوا بالثقافة اليونانية في غير الوقت الملائم» قبل الاسلام عندما كانوا يعتدون بالشعر وفن القول وحدهما، مؤكدين سجية البلاغة وفصاحة اللسان. وهو الاعتداد ذاته الذي جعلهم ـ كما يرى الكاتب المذكور ـ «لا يدينون الا لنبي يأتيهم بكتاب معجز، وجعل خلفاءهم يتخذون وزراءهم من أئمة البيان»[3].

لكن حاجة المجتمع المدني الى الفلسفة اليونانية بنطاقها الارسطي ليست معزولة عن ثلاثة اهتمامات واضحة في ذلك العصر:

١) العناية بدراسة البيان والبلاغة عامة بعدما وهنت الفطرة والسليقة وضعف القياس المتناقل أثر التحول الحضري والبعد عن البوادي والاختلاط بالاقوام الاخرى، وخضوع اللغة لوقائع هذا الاختلاط، او لمؤثرات التجمعات السكانية ومراكز المهن والحرف. وهذا المسعى المدرسي للتأليف والشرح والايضاح في ميادين اللغة والنحو والبيان والبديع يعني ضمناً الاستجابة الى ضرورة قائمة لم تكن في هذا الذهن قبلاً عندما كانت السليقة سائدة وفصاحة اللسان ضرورة فالفطرة والمخالطة في البادية والتربية في المجالس ومتابعة المناظرة في الشعر وفنون القول كونت اسس تلك السليقة «المطبوعة على البيان».

٢) تزايد النزوع العقلاني، بكل ما يعنيه من مجادلة ومناظرة وموازنة في شتى الامور الدينية والدنيوية، وهو امر يؤكد ضمناً انتقالة اخرى متباينة بشأن (الابداع) من حيث مفاهيم (الخلق) و (الابتكار) و (الالهام) و (الوحي)، وما لهذه من علاقة بنظرية الادب بصفتها مصطلحات فلسفية تخص النظرة الى الكون والحياة وتشكل بعض اساسيات نظرية المعرفة[4]. وليس مصادفة ان ترى بعض المستشرقين يؤكدون على (الإتجاهات المؤدية لتأسيس مصطلح عربي للمفكرين)، متابعين ذلك عند ابي حيان التوحيدي والغزالي، فالثاني عند لويس ماسينيون (أفضل مرشد في تعيير الاصطلاحات بالمعيار الادبي وله النقطة المركزية في الادب العربي الفكري مثلما لشيشرو ـ كذا ـ (Cicero) في الادب اللاتيني الفكري) ورغم اهتمام الغزالي الفلسفي، الا انه في تقدير المستشرقين صاحب شأن في تكوين المفاهيم التي نحن بصددها عند مناقشة الموروث[5].

٣) شيوع الحكاية الشعبية، ثم المقامة، منذ نهاية القرن الثالث الهجري ـ كما تؤكد مخطوطة جامعة شيكاغو ـ[6]، مما اضطر بعض الحريصين على البيان العربي وأسس القياس والصنعة الى ذكرها منتقصين منها ما دامت تعبر ايضاً عن منظور شعبي مختلف، يفصح عن تباين في الكيان المديني، كما يعلن حصول انفراط بين لغة الشعر ومعاييرها وبين اسلوب القص المحكي.

ولو قدر للتوسع المديني والازدهار الحضاري الاستمرار لقادت هذه التباينات والتحولات الى نمو اجناس ادبية لها معاييرها في المعالجة والنقد والمجادلة بينما ادى واقع الحال الى ظهور رصيد غني متباين في النقد البلاغي واللغوي، لم تتفق مصطلحاته بحكم تعددية الطرح؛ لكنه تطور تطوراً ملحوظاً منذ (الاتجاه المنطقي) عند قدامة بن جعفر، ووجهة (الادراك الكلي) عند الجرجاني، ليتحقق منهج لغوي تطبيقي عند المعري، بينما يعتمد (ابن رشيق) اتجاهاً نفسياً في نظرية (التقمص) لا تقل عنه اهمية مقارنات (ابن شهيد) بين الادب والتشريح، او بحوث (ابن شرف) في الوعي الباطني، او مساهمات ابن ابي الاصبع وابن منقد وصفي الدين الحلي من بعدهم في الاهتمام بالبديع وفنونه. وبقيت هذه الاهتمامات العلمية محصورة في نطاق الشعر، لتتحول تدريجياً الى ولع بالمحسنات يتماشى مع (تدهور) الادب ذاته الى ضروب من المغالاة في الصنعة والتصنع وابداء المهارة.

ولهذا لم يكن النقد الادبي، برصيده الفلسفي واللغوي، معنياً بجنس آخر اسمه القصة او المقامة: بل ان

الاخيرة تحولت عند الحريري الى ضرب مغالٍ في الصنعة، منقطعة عن جهد الهمذاني المتميز في النقد الاجتماعي والسخرية وتصيد المواقف والعبر. لكن الرصيد النقدي اللغوي والفلسفي يمكن ان يصبح أساساً في مطابقة المصطلحات او توحيدها، ما دام التعبير اللغوي قابلاً للاستخدام بصفته عدة للغرض وليس الغرض نفسه، وما دام التعبير الفلسفي رصيداً من النظرة المعرفية والمعاني. فالذي جناه النقد الروائي الغربي من أرسطو لا علاقة له بالرواية، بل ان علاقته الوثيقة قوامها الشعر والمسرح. ولهذا أخذ الغربيون في متابعتهم للجنس الادبي الجديد (القصة والرواية في القرن الثامن عشر) من مصطلحات الشعر الجديدة او المأخوذة عن الموروث اليوناني. وهكذا وفرت مصطلحات الشعر كالوزن والموسيقىٰ والوحي والالهام، ومصطلحات المسرح كالحبكة والتطهير والذروة وغيرها صياغات جاهزة قبل اقتران الرواية بحركة المجتمع اقتراناً وثيقاً حتم لجوء النقاد الى مصطلحات مأخوذة من المعارف الاخرىٰ كالفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس والتشريح وعلم الاحياء[٧]. وكان ان زخر النقد منذ العقد السادس للقرن الماضي بهذه التعابير، كالشخوص والخصوم والاعداء والمتسلقين الاجتماعيين و (شبيه رجال الاعمال) و (المتأمل) و (الابوي) و (الانا) و (بديل الانا) و (الانا الاعلىٰ) و (التقنية) و (التحليل) و (الغربة) و (التمثيل) و (العرض) و (نمو الشخوص) و (التجربة) و (الخير) و (الشرير) و (النسيج)...الخ، قبل ان يأتي القرن العشرون بطفرات حاسمة في العلوم والفنون تفرض نفسها على طبيعة اللغة والمصطلح النقدي.

وفي تلك الاثناء التي لم يتكون فيها رصيد نقدي غربي واضح بعد في ميدان القصة والرواية[٨]، كان الالتقاء بالثقافة الغربية، يجري نشيطاً مرافقاً للتوسع المديني الجاري في المجتمع العربي منذ العقود الاولىٰ للقرن التاسع عشر، لكن ثمرات تلك المرحلة ومشكلاتها لم تكن وثيقة العلاقة بالادب الروائي: فرغم وجود أرث قصصي عربي خصه محمود تيمور بالملاحظة في الرد على من يغفلوه[٩]، لكن هذا الارث لم يكتب له النمو والتطور. كما ان بدء الانبعاث القومي الذي قاد الى النهضة توجه الى البيان العربي، والى فصاحة اللسان العربي، اكثر من توجهه الى هذا الموروث، وهو أمر يؤكده الدكتور حلمي مرزوق في كتابه تطور النقد والتفكير الادبي الحديث في الربع الاول من القرن العشرين (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٣)، كما اكده قبله الدكتور عبدالمحسن طه بدر في بحثه الرائد تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ١٨٧٠ - ١٩٣٨) الصادر عن دار المعارف (١٩٦٣):

فيذكر الدكتور مرزوق ان السعي الاساس انصب في منتصف القرن الماضي على صد التدهور وتصحيح الحال في سياق نهج رصين شارك فيه المنفلوطي والمويلحي واليازجي وزيدان وقسطاكي الحمصي وامين الريحاني وروحي الخالدي ومن ثم الرافعي وطه حسين والعقاد ومطران... الخ. فـ«من آثار هذه الرزانة الغالبة في التجديد قامت بوادر التاليف، لا تستهدف جديداً في النقد او القيم الادبية بقدر ما استهدفت اصلاح الاخطاء الشائعة وتصحيح التصورات الادبية التي ترامت اطرافها من الآداب الاوربية واعتمدها الناس عن بينة وغير بينة»[١٠]. وسواء بقيت هذه هي المهمة الاساس، اما انها مثلت أحد طرفي المعادلة جراء «المشايعة المطلقة للجديد» القادم من الغرب عند بعض هذه الاسماء وغيرها، فإن الجهد برمته تميز بالحرص على اللغة العربية اولاً ثم التوفيق بين ما يؤخذ عن الموروث وما يرفض فيه: اما سياق هذا الجهد ازاء الرواية ونقدها فأنه لم يكن لصالحها. اذ - كما يذكر د. بدر - «ظلت الرواية حتىٰ هذه الفترة غير معترف بها من كبار المثقفين والادباء لأن المثقفين كانت جهودهم مركزة اما في ميدان النضال السياسي او في ميدان الاصلاح الاجتماعي»[١١].

ولهذا فأن البحث في بدايات الرواية العربية الحديثة ونقدها يحتم ملاحظة النقد المكتوب قبل مطلع القرن العشرين في ضوء علاقته بتياري الافادة السردية من الموروث والمترجم في آن واحد:

فمجلة (المقتطف) اعلنت صراحة استغرابها للاهتمام الذي أولاه بعض الكتاب لحكايات الف ليلة وليلة، داعية هؤلاء الى الاهتمام بالعلوم والافكار الحديثة التي لها فعلها في المجتمعات الاوربية[١٢]. بينما خصصت مقالة اخرىٰ في المجلد الخامس عشر (١٨٩١) يوضح فيها حبيب بنوت سر رفض المقتطف لأنماط الروايات المنشورة آنذاك، مبيناً انه سوف يتقبل هذا الجنس الادبي «يوم يتقدم هذا الفن وتنمو رغبة الكتاب في اتقانه، فلا يقتصرون على ذكر الغرام والهيام، واللقاء والفراق، وسائر ما يتعلق باحوال العشاق بل ينظرون الى ما به تهذيب الطباع، واصلاح العادات، وترقية الاخلاق»[١٣]. ولمثل هذا الاتهام اسبابه جراء ما شاع من تاليف وتحريف عده المعنيون آنذاك مفسدة. وكانت مقالة «حياتنا العلمية و الادبية» التي ظهرت متاخرة نسبياً في جريدة الأمل البغدادية (١٩٢٣) ترفض (الخيالات) و (الخرافات) ضمن مقاييس مجلة (المقتطف). فيقول الكاتب «بربك ايها المتهالك على شراء الروايات هل اختمر فكرك بفكر جديد يؤهلك لأن تخدم بلادك.. كما سطره لك اهل الافك والمجون»[١٤]. اما دعاة الرواية شان سليم الخوري فقد اكدوا اهمية دورها:

فالروايات اذا نظرت اليها نظر المتبصر وتعقلت لكنهها والغرض من وضعها وجدت انها لا تخرج عن غرض التاريخ نفسه، الا انها تمثل لك الوقائع التاريخية بصورتها الحسية حتى تكون كأنك شاهد لها شهود العيان[15].

وسوف يتمخض هذا التباين في وجهات النظر عن توفيق خلاصته قبول الجنس الادبي الجديد شريطة ان يؤدي دوراً اخلاقياً او اصلاحياً واضحاً: ويمكن ان تكون توطئة مؤلف (امينة) المنشورة في (المقتطف) خلاصة لهذا التوفيق. فالمؤلف يرفض في التوطئة «قصص الجان والغيلان والطلاسم والرقى، ومن هذا القبيل الف ليلة وليلة، وكثير من الروايات الاوروبية القديمة، وهي تفكه القارىء غالباً ولكنها لا تفيده، الا بما يتخللها من تحسين الفضيلة والحث عليها، وتقبيح الرذيلة والنهي عنها». ثم يشير الى ان الناس تخلوا عن قراءة هذه القصص «لأنهم صاروا من طلاب الحقائق». كما ان الكاتب يرفض تحريف الاحداث والتاريخ لما يؤدي اليه من ايهام للقراء «فتصير الذاكرة تخلط بين الحقيقة والوهم، وبين المنقول والموضوع» ولهذا يخلص الكاتب الى تفضيل ما يكتبه «تولستوي بالروسية، وكبلنغ بالانجليزية، وزولا بالفرنسوية» حيث «ذكر الحوادث الحاضرة كما هي استدراجاً الى ذكر العادات والاخلاق، واستحسان الحسن منها واستهجان القبيح حيث اشتهر به كثير من نوابغ الكتاب»[16].

كما يستمر هذا الإطراء للاصلاح الاجتماعي في مقالات متفرقة تظهر طيلة العقود الاولى من القرن. فتقرأ في جريدة (العراق) البغدادية (العدد ٣٧٥ في ١١ آب ١٩٢١) عن رواية في (سبيل الزواج) لمحمود احمد السيد (التقدير والاستحسان) للرواية لما فيها (من انتقاد الحالة السيئة التي ما زالت ترزح تحتها المرأة الشرقية من عدم امتلاكها حريتها الطبيعية فضلاً عن حريتها الاجتماعية». وينطلق الكاتب من هذا (الاستحسان) في دعوة الادباء لئلا (يضنوا بنفثات اقلامهم في تأليف او ترجمة الروايات على اختلاف انواعها اذ هي الدواء الناجع لأدوائنا الاجتماعية وهي التي شفا بها الغرب من دائه العضال داء الجهل والجمود)[17].

ورغم شيوع هذا التوفيق، وغياب الدقة في مفاضلاته كجمعه بين كبلنغ وتولستوي وزولا في خانة واحدة، الا ان بعض مثقفي العصر سيمضون في رفضه حتى مرحلة متأخرة، مثبتين عدم قناعتهم بهذا النمط من الكتابة. فشأن الرصافي في العراق، كان الرافعي رافضاً للادب القصصي من منطلقين اخلاقي وبلاغي حتى عام ١٩٣٤: فالادب القصصي يستميل الاطفال الذين (يستلذون الحكاية بالفطرة). واذا كان يتسامح مع الاطفال فإنه لا يتقبل ذلك عند الكبار الذين يثارون بالخيالات والاوهام الآتية في شكل مكتوب هو «ليس ادباً يكتب ويقرأ، بل هو بلاء اجتماعي يطبع ويوزع في الناس....». واذا كان هذا الضرب من صناعة اللهو دارجاً في الغرب فلأنه «مسلاة فراغ... له وجه في علاج الحياة العملية، وفي تخفيف حطمة الاجتماع [كذا] في اوروبا وأمريكا، ولكن ما موضعه عندنا في الشرق، والشرق انما نعمل في نهضته لمعالجة اللهو الذي جعل نصف وجوده السياسي عدماً، ولملء الفراغ الذي جعل نصف حياة الانسانية موتاً». ويخلص الى موقف شخصي مع البيان العربي والادب الرفيع:

> أنا من أجل ذلك لا أزال الى الآن مع الادب العربي في فنه وبيانه اكثر مما أنا مع الحكاية ولغتها وعواطفها، فأكبر عملي إضافة الصور الفكرية الجميلة الى أدبنا وبياننا متحاشياً جهد الطاقة ان انقل الى كتابتي دواب الارض او دواب الناس او دواب الحوادث، فان الكتب ليست شيئاً غير طبائع كتابها تعمل فيمن يقرؤها عمل الطباع الحية فيمن يخالطها. والرواية اذا وضعها كاتب فاجر، فهي عندي ليست رواية بل هي عمل يجب ان يسمى في قانون العقوبات (فجوراً بالكتابة)[18].

وتستحق مقالة الرافعي وقفة، ليس لأنها تخلو من المصطلح النقدي وتعامل هذا الجنس الادبي على انه ضرب من الادب الشعبي الهازل، بل لأنها تمثل موقف الرفض «الاتباعي» الذي يعتمد المقاييس الاخلاقية وقراءتها في الانشاء الادبي.

فالنص الجيد في تقديره هو رفيع البيان اسلوباً، ورفيع القضية موضوعاً: لا يتناول الحياة الاعتيادية ولا يعرض لها، وهو بالتالي انتقائي في موضوعه، كلف في صنعته، وعظي في اهتمامه. ونهجه يتعارض مع تلك النزعة الذاتية على صعيد الفرد، والخاصة على صعيد الجماعة لطرح الشجون او الهموم او لجعل الشخوص والمواقف تتكشف عن طبيعتها في الشعر والادب القصصي، ولهذا فإن الموقف المتناقض معه يمكن ان يتمثل بما قاله طه حسين في تقديمه لرواية (آلام فيرتر) التي نقلها احمد حسن الزيات عن

(الفرنسية) وليس عن الاصل الالماني في عام ١٩٢٠. فطه حسين يؤثر أولاً التجديد والانفتاح على الآخرين، على عكس النهج (الاتباعي) للرافعي الذي لا يحيد عن (الادب العربي في فنه وبيانه) الذي ألفه:

يسأم الشعب في هذه العصور ما ألف قراءته من كتب، وما تعود استماعه من مختلف النظريات العلمية، والوقوف عليه من آثار الفن. ويود لو استطاع ان يجد من الطريف المستحدث ما يشفي علته وينقع غلته، ويخرجه من هذه البيئة ألتي طال بها عهده وثقل عليه فيها احتمال الحياة..

وطه حسين في نزوعه نحو التجديد والتغيير (ابداعي) هاجساً واسلوباً، اذا اعتمدنا تناقضية الابداع والاتباع. وهو يوضح لاحقاً ان الوضع النفسي والاجتماعي الالماني الذي كتب فيه غوته آلام فيرتر (١٧٧٤) يشبه ما كان قائماً في مصر، من حيث القلق والتوتر والميل الى التجدد والانبعاث.

فالرواية التي ترجمها الزيات تمثل حياة الآداب الاوربية في عصر هو أشد العصور شبهاً بهذا العصر الذي نسلكه، فقد كانت اوربا حين كتب غوته آلام فرتر تعبر عصر انتقال كعصرنا الذي نعبره. سئمت مثلنا كل قديم، وشغفت مثلنا بكل طريف، وودت لو أراحها الكتاب والشعراء من تلك الاساليب العتيقة التي الفوها فيما يكتبون وينظمون، ومن تلك الآراء البالية التي كانوا يرددونها في كل ما يقولون، حتى كأن حياتهم العقلية والنفسية لم تكن الا صورة وفق الاصل لحياة من سبقهم من الكتاب والشعراء مع تغير الاحوال الاجتماعية والسياسية، واستحالة النظريات العلمية والتقنية.

ويمضي قائلاً:

كان الكتاب الاوربيون يودون لو خلصوا من تلك الاعباء الثقيلة التي كانت تنوء بالفن الادبي، ورجعوا في التعبير عن احساسهم وعواطفهم الى الطبيعة الحرة الطليقة. لذلك نشأت طريقة (روسو) في فرنسا، وهي بعينها طريقة (غوته) في المانيا. كلا الرجلين يريد ان يترك لوجدانه وعواطفه الحرية في ان تظهر للناس واضحة جلية لا تشوبها شوائب الزخرف والتنميق، ولا تشوهها معايب التصنع والتقليد[١٩].

وعدا كون التوطئة تمثل رداً صريحاً على المتمسكين بالنهج القديم اسلوباً وبكل ما ألفوه من الموروث مادةً، فانها وفقت بين المصطلحات الابداعية ودعوة التجديد. فتكررت مفردات «الاحساس» و «العواطف» و «الوجدان» التي اكتسبت معنى (رومانسياً) في هذا السياق المؤتلف مع «الطبيعة الحرة الطليقة»، اي ان المفردات المذكورة اكتسبت دلالتها الفلسفية لا الادبية ضمن تنظير نقدي يدعونا الى التوقف عنده ليس من حيث ورود هذه في النقد الادبي العربي وقربها من الاستخدامات (الابداعية) الغربية طيلة القرن التاسع عشر ولغاية هذا العصر[٢٠]، بل من حيث وجود ما يدعو اليها نهجاً واسلوباً في الواقع العربي:

فصيحة التجديد المذكورة لم تتحدد بمصر وحدها، عند جماعة الديوان، او عند عدد من النقاد: بل كانت قائمة في العراق وبلاد الشام أيضاً، بما يعني وجود ظروف مهيأة لذلك اجتماعياً وفكرياً وسياسياً. فسواء كانت ثورة ١٩١٩ في مصر او اعلان الدستور ومن ثم قيام الحكم الملكي في العراق، او حصول مختلف التحولات السياسية والاجتماعية في بلاد الشام، فأن مخاضاً قلقاً لا بد ان يكون قد حصل منذ سنوات، وساهمت في ايجاده الصحافة ومشاركات رجال الفكر والثقافة. وحيث لعبت الصحافة دوراً واضحاً في المشرق في نهاية القرن الماضي، فأن دعوات الاصلاح المختلفة، واتجاهات الاستقلال الشديدة أوجدت مناخاً قلقاً مهيئاً لاستقبال الثورة والتغيير السياسي، كما هو مهيأ لقبول التغيير في مختلف المرافق والاتجاهات.

وبحدود ما يطمح اليه هذا الموضوع، فأن الاجواء كانت مهيأة لتبلور الادب القصصي وتطوره رغم ما يعانيه من رفض، له اسبابه ومبرراته، كما تبين:

ولعل احاطة ميسورة بظروف استقبال المعد والموضوع والمترجم من الروايات، او بطبيعة النتاجات المكتوبة على غراره، او على شاكلة الموروث القصصي، توضح بعضاً من هذا التهيوء لقبول الجنس الادبي الجديد اذا ما جاء بالمواصفات التي طرحها طه حسين:

فدعوة الاحياء كانت ثمرة وعي المتنورين والمصلحين وجهودهم، وهي لا تقيم وزناً للموروث القصصي العربي ما دام يقترن عندها بـ (الخرافة) و (الجهل) و (الوهم)، لا سيما عندما يخص الأمر الحكايات: فالمقامات لم تكن عند الهمذاني ضرباً من اللهو، كما انها عند الحريري مالت الى الزخرفة دون ان تقلد الحكايات المدينية أو العجائبية. ولهذا كان لا بد ان تظهر المقامة ثانية، تلبية لدعوتي التسلية المشفوعة بالوعظ، والاصلاح الاجتماعي. ولهذا كانت (مجمع البحرين) لناصيف اليازجي و (الساق على الساق....) لأحمد فارس الشدياق في الشام في النصف الثاني من القرن الماضي، تقترن بـ (حديث عيسىٰ بن هشام) للمويلحي و (ليالي سطيح) لحافظ ابراهيم في مصر، وبمقامات ابي الثناء الآلوسي في العراق: وجميعها تلبي حاجة اجتماعية ـ سياسية وترفيهية في آن واحد. لكن هذه الكتابات لم تستفد كثيراً بعد من الادب الغربي، الا في حالات مبسطة عند الشدياق[٢١]. وهي لهذا السبب لم تكتفِ في أغلب الاحيان بشكل المقامة ونهجها، بل أخذت لأغراض الحبكة والتسلية والنقد الاجتماعي من الموروث القصصي الشعبي الآخر، لا سيما حكايات الف ليلة وليلة بعدما كان محمد المهدي الحفناوي قد قلد هذه الحكايات قبلًا عند مطلع القرن، كاتباً حكاياته بأسم (تحفة المستنعم) و (مقامات المارستان)، وهو جهد ضاعت نسخته العربية وتعرف اليه الباحثون من خلال الترجمة الفرنسية لمارسل. والاشارة الاخيرة مهمة في ايضاح اطراف الافادة من الموروث القصصي الشعبي: فنسخة مارسل تطرح عالماً متناقضاً بين العجائب المدهشة والواقع المرير الفاجع الذي يكاد يفارق الحقيقة برعبه وشذوذه وامراضه. كما ان الحكايات تجري في (مارستان)، وهي بالتالي مروية على لسان شخص لا يطمئن الى سلامته العقلية. وتلتزم الحكايات بشكل الليالي في الابتداء والانتهاء وتداخل الحلقات والمجاميع، واذا كان هذا الاثر ينبيء بقلق العصر ومشكلاته فانه يمكن ان يؤخذ على انه في (الجانب الواقعي) منه «يزخر بصور الفساد والسلب والنهب والشهوات والجهل المتفشي بين العامة والخاصة» في الايام الاخيرة من الحكم العثماني، كما يشير د. محمود حامد شوكت[٢٢].

وسوف يتاكد الاتجاه النقدي الاجتماعي والسياسي بشكل اوضح لدىٰ المويلحي الذي يتحدث عن المستعمرين وما تسببوا فيه من بلاء وفساد بصيغة لا يفوقه فيها غير حافظ ابراهيم في (ليالي سطيح). بينما يذوب النقد الاجتماعي والسياسي في قصص التفكه والتسلية عند اليازجي الذي أخذ من نساء الف ليلة وليلة في رسم نسوته وعقد بعض قصصه بينما كان الشدياق يتندر بكونه يستعين ببعض المواقف الفاحشة والمقالب الشبيهة بألف ليلة، مشيراً الى ان الغربيين يكتبون على هذا الغرار شان جون كليلاند ورابلي، وشان ابن حجاج وابن ابي عتيق وابن صريع الدّلاء بين العرب[٢٣]، وفي ظل خفوت الثقافة وانقطاع التفاعل الحي مع الآداب العالمية لم يقتصر الاخذ عن الموروث في الكتب المؤلفة، بل تعداه الى جهد الاعداد والاختصار والتلخيص عن القصص الغربي: فطريقة السرد عند محمد عثمان جلال في ملخصاته واعداده عن الروايات الغربية تمزج المقامة بحكاية من الف ليلة، كما أشار الى ذلك د. محمود حامد شوكت في تعليقه على ترجمته لـ (بول وفرجيني) تحت عنوان (الاماني والمنة في حديث قبول وورد حنه). ويقتبس عنه المؤرخ هذا المقطع:

> فلما رأىٰ الالحاح، وكثرة الطلب عن الافصاح، استجمع قريحته، وحصر فكرته، وقال في الحال بلا تأني، دونك خذ يا أبن الكرام عني...[٢٤].

فالترجمة ليست معنية بسلامة النص او دقته او ادبيته، بل هي تتوجه الى جمهور مديني واسع من القراء الذين تزايدوا منذ منتصف القرن الماضي طالبين قصص التسلية والترفيه. لكن واقع القاريء الاعتيادي ينبيء بتطور حاصل في داخل هذا الوسط. فمتىٰ ما تيسر التعلم وانتشرت القراءة تهيأت فرص التنوير والتغيير. ورغم (عادية) الجهد المذكور، الا انه الحلقة التي تفضي الى جهود المنفلوطي، التي تميزت هي الاخرىٰ بالاختصار والتحريف، ومجاراة تلك (الحساسية) النفسية ازاء الحنو والحنان والرعاية التي تسبق عادة مرحلة الانتقال، او تقود اليها:[٢٥].

فترجمته لرواية سان بيير (بول وفرجيني) راجت على خلاف ترجمة محمد عثمان خليل وفرح انطون جراء اعادته لكتابة الرواية في ضوء احتياجات القراء واذواقهم: فطغت العاطفة في النصوص المؤلفة والمترجمة والمعدة يسعفها اسلوبه الذي مثل حلقة الوصل بين البيان العربي الذي ساد بين صفوة المتعلمين وبين السلاسة الصحافية التي حملت نبض التغيير. ولهذا كانت جهوده سائدة بين القراء مهما بلغت من بعد عن الاصل، شأن روايته (في سبيل التاج) التي اعدها عن مسرحية (فرانسوا كوبيه)، وشأن اعداده لترجمة محمد فؤاد كمال لـ (تحت ظلال الزيزفون) وتقديمها بعنوان

(مجدولين) ....الخ. ومهما بلغت شدة الهجمات التي تعرض لها المنفلوطي من قبل ادباء مطلع القرن شأن المازني، الا انه أثر في جيل واسع من القراء في الوطن العربي ولعدة عقود هي في الواقع مرحلة القلق والتغيير التي شهدت ذلك النبض الرومانسي بسماته المختلفة: وهي هذه العقود التي شهدت تجربة جماعة (الديوان) او حتمتها، كما حتمت انفتاحاً في الرؤى والاساليب والاجناس الادبية[26]. وهذا ما يتلخص في قول ميخائيل نعيمة في الغربال:

> لمن الخير ان تتعدد الاساليب البيانية فيختار كل أديب ذلك الاسلوب الذي يوائم ذوقه وميوله وطبيعته، كأن ينظم الواحد الشعر، ويؤلف الآخر القصة والرواية، ويصنف الثالث المسرحيات، ويستقل الرابع بالنقد، ويجمع الخامس ما بينْ هذه كلها. ومن الخير ان تكثر المذاهب الادبية ما بين رومانطيقي وواقعي ورمزي حتى وتكعيبي وتأثري وسريالي، ومن الخير ان يكون هذا الفيض من المؤلفات الادبية غثها وسمينها، وتافهها وجليلها، ففي ذلك كله انصع الدليل على حيوية الانسان ورحابة كيانه وبالتالي على حيوية الادب ورحابة صدره[27].

ومثل هذه النظرة المنفتحة، التي جاءت متأخرة نسبياً، بنيت في الواقع على رصيد زاوج بين ثورية النزوع (الرومانسي) من جانب وبين المنهج الديكارتي الذي يخضع كل شيء للاستجواب والشك. فجماعة الديوان انفتحوا على الآداب الاجنبية مادةً، كما انهم اخذوا من روح (الرومانسية الاوربية) ما يتجاوب مع مرحلة القلق والتغيير. كما ان طه حسين في كتابه (في الادب الجاهلي) كان يتصافح مع تيار كامل هجر القبول الجامد للموروث، وشارك في نزعة التحديث، وسواء تداخلت هذه النزعة مع التيار الوطني بشكل او بآخر او تقاطعت مع بعض جوانبه واتجاهاته (المحافظة اتجاهاً والمتصارعة مع الاستعمار ديناً وسلوكاً)، الا انها كانت تمثل بعضاً من ذلك التململ الآذن بالتغيير، والذي ترصده هذه الدراسة في ميدان الأدب القصصي ونقده:

١) فلم تعد الترجمة غير الامينة مقبولة (رغم استمرار تيار التسلية الذي يعتمد السوق التجاري ويعد اليه غير عابىء بالنص الاصلي حتى يومنا هذا). ولهذا كان طه حسين في ثنائه على جهد الزيات (آلام فرتر) يطرح «الترجمة الفنية والادبية» على انها مشروع مختلف عما هو دارج، فهي ليست المعرفة الدقيقة باللغتين التي تتيح الترجمة. اذ

> ان المترجم يجب ان يجتهد ما استطاع لا في ان ينقل الينا معنى الالفاظ التي خطتها يد المؤلف، بل في ان ينقل الينا المؤلف نفسه جلية واضحة نتبين فيها من غير مشقة ولا عناء ما أثر فيها من ضروب الاحساس والشعور[28].

٢) كما لم يعد ميسوراً رفض الاجناس الادبية الجديدة، رغم ان الدفاع عنها قد يتحول الى ضرب من (الاعتذار) الذي لم يتمكن بعد من (معايير) هذه الاجناس. ومنذ نهاية القرن تبدت المشكلة بطرفيها المدافع والمبتدىء في مقالة سليم الخوري المنشورة في الضياء (١٥ نيسان ١٨٩٩، ص ٤٥٧) عند اشادته بـ (الرواية التمثيلية) التي عنى بها (الواقعية الاجتماعية): اذ خلط بين (البناء الدرامي او المسرحي) او التشخيص في داخل الحدث وفعله وبين التسمية المناسبة للنمط الروائي. وكان الكاتب العراقي محمود محمد مصطفى قد خلط خلطاً مماثلاً في مقالة له نشرتها المعرض البغدادية (المجلد ١٠، آب ١٩٢٦) بعنوان (حول الروايات والقصص الخيالية): فهو اذ يمتدح في الادب القصصي دقة الوصف والاستبطان وتطوير او بناء الشخوص من خلال الحدث، والقرب الى الواقع، يطلق عليه (الخرافي) مستعيراً الترجمة الحرفية لمفردة fiction بدلالتها الأدبية السائدة في القرن الثامن عشر ولغاية منتصف القرن اللاحق في اوربا. ولهذا تراه يقول:

> تمتاز القصص الخيالية بدقة الوصف فترى القاص يصور لك البؤس في صورة تهفو من مخافتها

القلوب، واذا حدثك عن قوم يتنعمون خيلّ اليك انك تسمع رنات اعوادهم واصوات ضحكهم وانك لا تعدو اذا خطوت خطوة ان تكون معهم.

ورغم حسن متابعات محمود احمد السيد لقضية الادب القصصي العالمي الا انه اطلق هو الآخر ما يخص مادة القصص على نهج هذا الادب فاصبح الواقعي (شعبياً) لأنه يتناول «الدركات السفلى من دركات حياة المجتمع» شأن ما فعله (زولا والكتبة الروس). كما انه جمع بين زولا وغوركي وتولستوي وجيكوف في خانة واحدة، فالطبيعية عنده مرادفة للواقعية الاجتماعية والنقدية والنفسية....الخ[٢٩].

ويستمر التعميم والخلط بين الطرائق والاتجاهات، الوسائل والمادة، الشكل والرؤية في الكتابات اللاحقة: فتجد كاتباً مولعاً بالأدب المقارن شأن فخري ابو السعود يكتب لمجلة الرسالة (١٩ نيسان ١٩٣٧، ص ٦٥١) عن (الرواية التمثيلية)، ويعني بها الرواية التي يترك فيها المؤلف «ابطاله يرسمون شخصياتهم بأفواههم واخلاقهم»، أي الرواية التي تعتمد اسلوب التشخيص المسرحي (في الحوار والحدث). ثم يتخلى عن هذا الوصف فيضيف ان القاص «لايدعهم ـ أي شخوصه ـ يفعلون ذلك الا الى مدى، ثم هو يتولى عنهم الشرح ويحللهم تحليلاً دقيقاً». اي ان (الناقد) معني بحضور الكاتب في الرواية، وهو حضور يلغي (الفعل المسرحي) و (نمو الشخوص) عندما يعني الهيمنة على السرد وزاوية النظرة. كما جمع الكاتب بين كتاب مختلفين أعدهم من أصحاب (الرواية التمثيلية) شأن ارنولد بنت وبرنادشو وكالزورشي وأوستن وشارلت برونتي والسيدة كاسْكِل وسكوت ودكنز وكونان دويل.

٣) لكن هذا التخبط النقدي يعني ظهور هذا الجنس الروائي، وحصوله على قدر من الاعتراف، بعدما كان ابراهيم عبدالقادر المازني يقول ان صديقاً له طالعه بصراحة بأن الرواية لا تليق بمقامه. كما انه يعزو اقدام هيكل على توقيع روايته (زينب) بـ «فلاح مصري» الى سبب مماثل ذكره عند الكتابة عنها لمجلة (السياسة الاسبوعية، ٤ مايس ١٩٢٩، ص ٥).

وما بدأ خجلاً متعثراً تنامى بسرعة تتناسب مع الوعي القومي ـ الاجتماعي، اي الوعي المقترن بمجموعة التحولات الحضرية والوطنية والقومية، لا سيما المشتركة منها في المغرب والمشرق العربيين. كما ان نقده لم يتكامل بعد في أطر او اتجاهات، بل مال الى المبالغة المقرونة بالكتابة (المعتذرة)، اي الكتابة التي تخوض دون مهارة حاسمة في اجواء ليست موالية داخل الوسط المثقف.

وتميزت كتابة الاعتذار او الدفاع هذه بحماسة واضحة في: آ) رسم سمات الادب الروائي ومادته؛ ب) الانبهار بمكونات النقد الاوربي، ج) الشروع بوضع أسس ومكونات الرواية.

فمادة الادب القصصي في عرف عدد من النقاد يجب ان تكون (اجتماعية) اولا: ومنذ عام ١٩١٥ كان كاتب السفور يكتب في معرض مديحه لرواية هيكل (زينب) في (١٧ ايلول) منتقداً «المتقدمين من كتاب الروايات» الذين يجيئون «في رواياتهم بقصص خيالية يخترعون فيها كثيراً من الاشياء الغريبة والحوادث التي تبهر النفوس». ولهذا يدعو الى اعتماد «معايير الرواية» حيث «قصة أساسية» و «اجزاء ملتصقة بها في بناء واحد» و «معاني اخلاقية» و «حوادث» مقرونة بـ «دقة الوصف» و «حسن التمثيل وروعة التشبيه». ونالت (زينب) بعض التقدير جراء اهتمامها بنمط آخر لم تألفه الكتابة اذ كانت في تقدير نعمان عاشور (الفجر الجديد، ٦ شباط ١٩٤٦) «الحلقة التي كانت قد قطعت في سلسلة القصة المصرية» بعدما كان (حديث عيسى بن هشام للمويلحي) «كالنجم انار فكشف عن ضياء في سماء الفكر المصري وعن نهضة في حياة المجتمع المصري بدأت بمقدم جمال الدين الافغاني وانتهت بوفاة مصطفى كامل».

وهذا النمط الاطرائي في الكتابة ما زال مستمراً حتى اليوم: لكنه كان مبرراً في حينه لعدم وضوح الاداة النقدية، ولأهتمامه بمادة القصص، فقد تقرأ لمحمد عبداله عنان في السياسة الاسبوعية (١ آذار ١٩٣٠ ص ١٠) دعوة لتصحيح مسار الكتابة، وبضمنها كتابة هيكل، فالخيال لا يكفي للروائي، كما ان طرح المراة وحده لا يعني كثيراً ان لم توجد ظروف اجتماعية تتيح حضور المراة ومشاركتها.

فالحياة الاجتماعية التي يتسرب اثر المراة الى كل نواحيها هي مبعث الالهام لكتاب القصص الغربي، وقبل ان تقوم مثل هذه الحياة الاجتماعية في الغرب كان القصص الغربي يقف كالأدب العربي عند اناشيد الحرب واخبار الفروسية، ونوادر الملوك والعظماء.

وواضح ان الكاتب قرأ في معنىٰ العلاقة بين الرواية والمدينة، والمدينة والعلاقات الاجتماعية.

ولا تتناقض هذه الدعوة مع كتابات اخرىٰ ظهرت في السنوات اللاحقة: فاذا كان محمود احمد السيد في العراق قد قرأ لآخرين من الكتاب الغربيين فاعجب بفنهم، وعاب على نفسه جهده السابق قبل شروعه برواية جلال خالد (١٩٢٨)[٣٠]، فأن كاتب البلاغ اليومي (١٩ تشرين الاول، ١٩٣٥، ص ١٠) قد كتب بحماسة مماثلة معرضاً بكل ما يجانب الواقع: فأغلب القصص المنشورة «اطار بلا صورة» على عكس ما يكتبه امثال زولا وتولستوي. ولهذا «فليحذر كتاب القصة عند الكلف بالظاهر والتضحية بالجوهر في سبيل العرض السطحي الزائل». وكرر ابراهيم المصري في المنشور ذاته (البلاغ اليومي ٢٩ شباط، ١٩٣٦) كيف ان اغلب الكتاب ما زالوا يعتمدون «على قوة الخيال لا على قوة الملاحظة». ومتىٰ «تخلص [الكاتب] من ضغط الاساليب والانواع غير الروائية التي يشتمل عليها الادب العربي» عند ذلك يمكن ان يتوجه نحو الواقع. ومتىٰ ما اتجه نحو هذا الواقع بثقافة حسنة « فاتصل بالحياة وعركها واماط اللثام عن اسرارها وكان قصصياً بطبعه استطاع ان يبدع الملحمة القصصية الباقية» كما يقول في مقالة سابقة في المكان نفسه (١٢ كانون الثاني، ١٩٣٢، ص ٣)[٣١].

ورغم ان الكاتب يخلط الملحمة بالرواية الاجتماعية الا انه كان غزير الكتابة، كما يشير د. هواري في مصادر نقد الرواية. ولعل مطالعة نصوصه الاخرىٰ يمكن ان تقود الى تقدير الجانب الآخر من (النقد المدافع) او المعتذر: فهو نفسه الذي كتب للفجر بتاريخ (١٤ كانون الثاني ١٩٢٦) منبهراً بمكونات الثقافة الاوربية المعاصرة، داعياً الى الافادة من غوته وبلزاك ودستوفسكي والاخذ من الاغريق ومن «سانت بوف وتاين وماثيو ارنولد وجول لومتر ـ كذا». ورغم انه هو الآخر خلط بين اعتماد العلم ومناهجه وبين (الادب الاغريقي) الذي دعا الى الركون اليه اساساً، الا انه اوضح قصده لاحقاً مشيراً الى اهمية «الفحص الحيوي الشامل التام في جراة يدعمها الاطلاع الواسع وتستند الى قوانين العلم الحديث في الملاحظة والاستقراء والتحليل». كما انه خلط بين «الادب الفرنجي القائم على الصدق الانساني» ـ ويعني به الادب المعترف به ـ وبين النتاج الغربي كله. وخلص الى رفض «ادب العرب الذي لا يلقح ارواحنا بغير قصائد المدح والهجاء والحكمة البديهية والهستيريا الشهوية والانحطاط الفكري التام». وكاد تطرفه ان يدفعه الى معاداة الفكر العربي والاكتفاء بـ «فضيلة الصياغة اللغوية» لولا انه تدارك ذلك داعياً الى ادب قصصي مصري يكتبه اهل البلاد بحيث يتحررون «من الطابع الاجنبي ساعة الانتاج».

وسواء تميز هذا الموقف بالانبهار بالغرب أم انه يقع في سياق نزعة النهضة القطرية التي نمت على هامش حركة النهضة القومية الشاملة، فإنه احد سمات كتابة (الاعتذار) او الدفاع عن الجنس الادبي الجديد.

لكن السمة الابرز التي تقودنا الى اتجاهات النقد الفعلية هي الخاصة بتشريعات النقد الروائي: فظهرت مثلاً مقالة في البلاغ (١٢ آب ١٩٣٣) بعنوان «نقص العناصر الفنية» يدين مؤلفها «التصوير الفوتغرافي»، ويتساءل عن سر تعاطف القارىء مع شخوص جيكوف وتولستوي؟ فيطرح التوفيق بين الخاص والعام، المحلي والانساني، في الكتابة الروائية. ثم يثبت في خاتمة مقالته خمس قواعد يقترحها لكاتب الرواية، هي:

١) «تجنب رسم المشاهد المحلية الظاهرية رسماً فوتغرافياً».
٢) «محاولة الوصول الى نفسيات ابطاله من خلال رسم تلك المشاهد».
٣) «العناية بالانسان المشترك الابدي».
٤) «العناية بالأسلوب وقوة تعبيره وجماله».
٥) «النظر الى ما يكمن خلف الواقع من اسرار الروح والجسد».

ومنذ مطلع الثلاثينات تقترن مثل هذه التشريعات وغيرها بميل أوسع للجنس الروائي والقصصي عامة: فظهرت روايات في مصر والشام والعراق تنوعت اسلوباً ومادة شارك في تاليفها شكيب الجابري وتوفيق يوسف عواد وتوفيق الحكيم وطه حسين ونجيب محفوظ وعبدالحميد جودة السحار وعبدالحق فاضل وذو النون ايوب. وكان لا بد ان تظهر كتابات في النقد المقارن والتطبيقي تسعىٰ لردم الهوة بين الغاية والاداء في النقد الروائي. ولا بد ان تبقىٰ هذه شحيحة ومؤثرة في آن واحد في محيط اوسع من الكتابات المرنة الغارقة في الوصف والشرح والتفسير والانطباع.

الهــوامش

يصف طه ابراهيم طه النقد الفطري (انه نقد ملائم لروح عصره، ملائم للشعر العربي نفسه، فالشعر الجاهلي احساس محض او يكاد، والنقد كذلك، كلاهما قائم على الانفعال والتاثر) : تاريخ النقد الادبي عند العرب (القاهرة : لجنة التاليف، ١٩٣٧)، ص ٢٤ .

اذ ان المعايير الاساسية في النقد تحولت نحو (الصحة) و (العقل) و (المعـاني) . يراجـع في هذا المـوضوع د. منصـور عبـدالرحمن، اتجاهات النقد الادبي في القرن الخامس الهجري (القاهرة : مكتبة الانجلو مصرية، ١٩٧٧)، ص ١٨، ١٩ .

العدد ٤٨، (٤ يونيو١٩٣٤)، ٩٦٨، ٩٦٩ .

(الابتكـار) في الموروث الغـربي ابتدا بتعـريف ارسطو لوسـائـل مخاطبة المتلقي، من حيث المحـاججة والاقنـاع الاخلاقي وبلوغ المشاعر. ثم اقترن باوليات الاثر الادبي، ثم (العثور على الفكرة) عند درايدن. يراجع وهبة في معجم مصطلحـات الادب (بيروت : مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ص٢٦٠ . لكنه يعاكس (المحـاكاة) ويعني (الاصالة) . اما عند العرب فقد ورد (الابداع) الذي يخص اللفظ، و (الاختراع) الذي يخص المعنى عند (ابن رشيق) . لكنه (الخلق) الشعري الذي يحوز باهتمام النقاد : فيتناوله ابن طباطبا في (عيار الشعـر) على انـه بناء القصيـدة بعد مثـول افكارهـا . ويخصـه العسكري بثلاثة اعتبارات تكـوّن نظريـة واحدة : حيث التهيـؤ النفسي والذهني، ومثـول المعـاني ثم الاداء والتعبـير. معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبه وكامل المهندس (بيروت : مكتبة لبنان، ١٩٧٩، ٩١) .

(مصطلح عربي للمفكرين)، الاديب، السنة الرابعة (نوار ١٩٤٥)، ج ٥، ص٩ .

تـراجعNabia Abbott مثـلا بشان مـا وجدتـه في مكتبة شيكـاغو (مخطوطة لالف ليلة تعود الى القرن التاسع الميلادي) :

A ninth Century Fragment of the "Thousand Nights": New Light on the early history of the AN, "JNES, VII, No.3 (July 1949), 129-64.

● حول هذا الموضوع يراجع ايضا الوقوع في دائرة السحر : الف ليلة وليلة في النقـد الادبي الانكليزي (بغـداد = دار الرشيـد ١٩٨٣) لصاحب هذا البحث .

(٧) هناك امثلة كثيرة لما ياتي به النقد الادبي لمجاراة المعرفة المستجدة او اشاعتها . وغالبا ما يجري المزج بين مصطلحات ماخوذة من اكثر من ميدان . ولناخذ مثالا على ذلك هذه العبارة المقتبسة من مقالة عن جيمزجويس :

"In this kind of writing the key is regularly pitched not to the objective scale of its occasion".

او

"This is Stephen Dedalus moment of apocalypse"

او كما يقول كاتب آخر عن الموضوع نفسه

"when Stephen ceases to be merely a recording intelligence.... the style reaches out at once for weapons and armour".

ففي الاقتباس الاول استعان بـالموسيقى، وفي الثـانية بـالموروث الديني . امـا في الثـالثـة فقد اخـذ الكاتب من المفـردات الحربيـة والعسكرية ... الخ . يراجع :

20th Cent. interpretations of a portrait... (London: prntice-Hall, 1968).

وفي النقد العربي الحديث يمكن ان تقرا تحليلا كاملا بقلم جورج طرابيشي يستعين بالمفردات والمصطلحات النفسية والطبية : (ان كل مازوخية، بما فيها المازوخية المعنوية المكفوفـة في الظاهر من حيث الهدف الجنسي، هي عصاب جنسي المنشا، او في ادنى الاحوال اوديبي المنشا . هذا مكتسب ثابت من مكتسبات التحليل النفسي . فالمازوخية وسيلة مرضية من وسائل الدفاع عن النفس ... الخ . رمزية المراة في الرواية العربية (بيروت : دار الطليعة، ١٩٨١)، ص ٣٧ .

(٨) لم تظهر غير كتابات متفرقة، ابرزها كتابة W. C. Roscoce يراجع ريشـارد ستنـغ The Theory of the Novel in England حـول هـذا الموضوع .

(٩) (القصص في ادب العرب)، الاديب، يونيو ١٩٥٤، ٦٨ ـ ٦٩.
(١٠) تطور النقد والتفكير...، ص ٩٧.
(١١) تطور الرواية العربية...، ص ١١٧.
(١٢) المجلد ١٠ (تموز) السنة ١٨٨٨، ص ٦٤٨. وموقف المجلة وعظي اخلاقي، كما يتبدئ من اطرائها لنسخة خليل سركيس المهذبة من الف ليلة وليلة، وهو اطراء يكرر ما قاله اصحاب هذا الاتجاه بين نقاد الف ليلة في الغرب؛ المجلد السابع، السنة ١٨٨٢ ـ ١٨٨٣، ص، ٣٧٩.
(١٣) المجلد ١٥، السنة ١٨٩١، ص ٤٤٢.
(١٤) العدد ٣٠، السنة ١ (٥ تشرين الثاني ١٩٢٣). اورد النص عبدالاله احمد (النقد القصصي...) مجلة الجامعة المستنصرية، ع ١، ١٩٧٠، ص ٨١.
(١٥) الصياد، ١٥ نيسان، ١٨٩٩، ص ٤٥٧. وردت الاقتباسات عن الصياد والبلاغ اليومي وبعض مطبوعات مطلع القرن عند د. احمد ابراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية في الادب العربي الحديث في مصر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٩).
(١٦) مجلد ١٩٠١، ص ١٤٥. يراجع ايضا د. ابراهيم السعافين في كتابه تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ١٨٧٠ ـ ١٩٦٧ (بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٠)، ص ١٠٢ ـ ١٠٣.
(١٧) المرجع نفسه، ص ٧٩.
(١٨) «فلسفة القصة ولماذا لا اكتب فيها...؟»، مصطفئ صادق الرافعي، الرسالة، العدد ٤٨ (٤ يونيو ١٩٣٤)، ٥٦٩.
(١٩) (المقدمة)، آلام فارتر، نقله عن الفرنسية احمد حسن الزيات (القاهرة؛ لجنة التاليف والترجمة والنشر ١٩٢٠، ط٢)، ص ا، ح، د، بالتعاقب
(٢٠) تتكرر مفردة الاحساس في الادب الغربي، ويخص بها (الوجدان الجسمي)، اي ما يقابل (الحس الظاهر) او (المشاهدات) لدى الجرجاني. بينما (العاطفة) هي الحالة الوجدانية المتعلقة بالتامل والحياة الخلفية، اي تقابل (وجدانيات) الجرجاني، او الحس الباطن. واخذ الامرين معنئ قريبا لمشاهدات الجرجاني ووجدانياته عند جيمز جويس في (صورة فنان...) حيث تنقسم الرغبات عنده الى تلك الثابتة التي يغذيها الجمال والفن Static والفاعلة التي يغذيها الجسد وتشبعها الحياة Kinetic. يراجع بالنسبة للمقارنة الاولى مجدي وهبه، معجم مصطلحات الادب (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ص ٥٠٨.
(٢١) يراجع د. ابراهيم السعافين حول الشدياق، ص ٣٥.
(٢٢) لم يقدم الدكتور محمود حامد شوكت دراسة دقيقة لهذا الموضوع، لكنه وزع بعض وجهات نظره القابلة للتطوير هنا وهناك. تراجع حول هذه الفقرة ص٣٧، مقومات القصة العربية الحديثة في مصر (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٧٤).
(٢٣) يراجع د. ابراهيم السعافين، ص ٣٧، ٣٨.
(٢٤) مقومات القصة...، ص ٦. وكانت رواية سان بيير قد ترجمت لاحقا من قبل فرح انطون وسماها (بولس وفرجيني)، ثم ترجمها المنفلوطي، وبعده الياس ابو شبكة.
(٢٥) هكذا يميل الناقد الكندي نورثرب فراي الى تسمية هذه المرحلة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر في الغرب، اثر شيوع نمط مطلوب من الكتابة القصصية لاقئ هوى واسعا عند الجمهور. ولهذا اطلق فراي على تلك المرحلة. بـ Age of Sensibility يراجع وهبه، ص ٥١٠. والمرحلة شبيهة بالعقود التي تخصها هذه الصفحات.
(٢٦) قدم الدكتور عبدالمحسن طه بدر خلاصة مكثفة عن الترجمة والاعداد، معتمدا على نصوص الدكتورة لطيفة الزيات، ود. محمد يوسف نجم وهنري بيرس. تراجع الرواية العربية في مصر...، ص ١١٦ ـ ١٨٤، وكذلك مقومات القصة العربية الحديثة في مصر، د. محمود حامد شوكت.
(٢٧) ماخوذ عن المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، حنا عبود (دمشق: مطبعة وزارة الثقافة ١٩٧٨)، ص ٣٧.
(٢٨) آلام فارتر، المقدمة، ص ب.
(٢٩) مجلة الحديث، مجلد ١، عدد ٧، مايس ١٩٢٨؛ ايضا في كتاب المؤلف الحالي نزعة الحداثة في القصة العراقية (بغداد: المؤسسة العربية، ١٩٨٥، الملحق، ص ١٢٢. كذلك الامر بالنسبة لمقالة محمود محمد مصطفئ، الملحق، ١٢٠ ـ ١٢٢.
(٣٠) تراجع مقالته (هياكل الماضي)، جريدة العراق، العدد ١٠٠٨ ايلول ١٩٢٣. وكذلك هي نزعة الحداثة في القصة العراقية، ص ١٧، ٢١.
(٣١) وتتكرر فكرة الخلاص من (الاساليب والانواع غير الروائية عند محمود احمد السيد وآخرين. فالسيد يعيب على الشباب الاخذ عن الموروث الشعبي تعابيره المكرورة في التعبير عن العواطف. ويقول في مقالة بعنوان (فجر القصة في العراق) ظهرت في جريدة البلاد (٢ حزيران ١٩٣٠) (ومنهم من يكون ذا طبيعة غريبة بحيث لا يرئ حبيبته الا ويغمئ عليه بعد ان يهذي بكلمات مثل آه! اني اكاد اجن اني اموت...).

إمرأة في البريد

عبد الستار ناصر

قد تسربت في مسامات جلدي
مثلما قطرة الندى تتسرب
إعتيادي على غيابك صعبٌ
واعتيادي على حضورك أصعبْ
نزار قباني

بين البيت ودائرة البريد، مسافة ألف متر أو تزيد، هي امرأة واحدة في الرأس، تنمو مثل شجرة، وتكبر مثل غصن أخضر، كل رسالة تأتي من بين يديها تصنع الربيع في عزّ الشتاء وتنزل المطر في قلب الصيف، دعني أصف الحب كما يفعل عشاق القرن التاسع عشر، ليست محض «قصة» تضاف إلى بقية القصص. . انها محنة رجل يجلس في بغداد وينتظر البريد الذي يقول بين أسبوع وآخر: هاهي تجلس في صندوق الرسائل، وتقول لك: كيف حالك ياشيطاني وعذابي وسوء اختياري؟!

*

داخل البيت، أو داخل شرايين القلب، ثمة من يصرخ ويمزق هذا الهدوء، يفرض نفسه على كل مسامة من الجلد، على الجدران إذ ترى ملامحها، وتحت سقف الغرفة يمشي طيفها، بين أوراق الكتب يقفز صوتها ويهمس في آخر الليل:

ـ لم أعرف الحب كما عرفته فيك، من أنت ومن أين أتيت؟ وأي سرّ في هذا الجسد النافر الساحر الخبيث؟

هي امرأة كما النساء، لكنها تحرق نفسها، وتختار النار بيديها، كل ورقة من أوراقها تصارع إبليساً تعشقه، وعاشقاً لم يعشق غير نفسه المجرمة. .

معذرة على هذه المقدمة. .

إنني هنا اكتب قصة إمرأة فريدة، قد أخفف من حضورها بين السطور، ليس من الذوق أن أحكي عن كائن جميل وهو بعيد ـ عند نهايات المحيط ـ لايظهر إلّا في البريد، يأتي بين أختام سوداء ونقش أحمر في الزاوية اليسرى. . اليوم الذي هاجرت فيه الروح من بغداد الى نهايات العالم، هو البداية التي لاأعرف غيرها لهذه القصة التي قد لااكتب قصة بعدها أبداً. .

*

ـ إسند رأسك على كتفي، وتعال نبكي سوّية، من الذي قال «وداعاً» ونسي خلفه الماضي والمدن الساحلية والقصائد التي صارت موجز أفكارنا؟ خذ يدي بين يديك، جسدي بارد وجلدك يبعث الدفء في نبضات قلبي. . كم أنا خائفة عليك، كم أنا خائفة على هذا السحر الذي اسمه الحب، معذرة أيها العزيز، أغضب من نفسي حين تهرب الكلمات مني، بين أصابع يديك لاأدري كيف أسقط من ملكوت أنوثتي الى أسفل كبريائي، وأقفز ـ في لمحة عين ـ من امرأة الى بهلول. . ماذا فعلت بي أيها الصاحب العنيد العنيف وأنت مازلت في نظري أجمل أطفال الدنيا؟

*

لم تكن الرسالة ـ هذه الرسالة ـ من امرأة معقولة، خلايا جسدي أحرقتها بكتريا الورق الرمادي المخطط الذي كانت تكتب فيه. . إجلسي أيتها الفريدة على عرش اكذوبتي واسحقي تاج رجولتي، من حقك أن تكتشفي هذا البشري الغادر لكنك

وحدك ـ بين النساء ـ من عرف الغدر الممزوج بالطفولة، وحدك من أدرك العنف المخلوط بالضعف والبكاء..

ـ أنا «الغجرية» التي تباهيت العمر كله بقوتي، تراني اليوم أبكي وحدي، بحرقة لايدري بها أحد من البشر، لابد أن أراك في بغداد، حتى اعطيك حفنة من همومي، فقد أرهقني هذا البكاء الذي لايسمعه أحد. لماذا اختفت أخبارك عني؟ هل بدأت أنت أيضاً في الهبوط الى نسياني أم مازلت ـ كما تقول ـ تصعد الى هاوية حبي؟ أنت لم تزل كما عرفتك أول مرة: تفكر في مصائبك الكبيرة بعد أن تنتهي منها.. وهذا وحده سرّ خوفي عليك، أوهو سرّ خوفي على نفسي أيضاً..

*

أي والله..

ليس هذا كلام إمرأة من هذا الزمان، ياغجرية القلب والجسد الذي لايشبع من لهيب ولا صراخ، أي زمان عجيب أن تكوني ياسيدتي ضحية سكوتي وانسحاق نفسي؟.. أي ذل انني لاأعرف الجواب على نصف هذا الهلاك الذي أعيش، قلت معذرة على هذه المقدمة، فأنا لا أريد أن تكون «القصة» منكسرة مثل قلبي، ومازلت افكر ـ معكم ـ كيف سأبدأها، لأنني لاأعرف مطلقاً الآ نهايتها!

في الطريق الى البريد، صرت أعرف الوجوه كلها، هذا عطار إسمه سلمان، وذاك شحاذ ثري يملك اكثر مني، هنا بيت الشاعر محسن، وعلى يمينه دكان الخياط..

الرسالة في يدي، بين أصابعي، أكاد أشعر ان الجميع يعرفون ماكتبت فيها... الشاعر والخياط، حتى هذا الشحاذ الذي يوهمنا بأنه أعمى، يدري الى أين ستذهب أوراقي وحروف كلماتي...

انني اكتب منذ عامين الى امرأة واحدة، عنوان واحد، حتى صارت دائرة البريد تعطيني الطوابع قبل السؤال عن ثمن الرسالة..

اكاد أسمع بنات الدائرة وهن يهمسن وراء ظهري:

ـ يريد أن يصير مثل قيس ابن الملوح..

لكن الرسالة تذهب اليها، بطيئة، لاتدري أي هم اكابد بعدها، وهي تمشي ببطء، ببطء، مثل دجاجة تعبر بحر، أومثل امرأة تسافر في قطار الجنوب ولا تدري متى يقف القطار بعد ان اكتشفت ان حبيبها في الشمال.. هكذا كانت الرسائل، تذهب إليها، ولست أدري كيف صار من سوء حظي أن أعيش واحدة من أغرب ماجرى في البريد..

ومعذرة مرة أخرى على هذه المقدمة.. انني أدخل أبواب القصة آلان.

*

في يوم بارد.. عند أول المساء.. كتبت على ورقة صغيرة عنوان حبيبتي، وقلت في ذات نفسي: سأكتب اليها الليلة..

معي سيكارة واحدة، وذكريات عجيبة، لكنني في تلك الليلة نسيت أخطر ماأحتاج اليه، كنت قد نسيت شراء الكبريت، خرجت الى الشارع، وغرقت في مطر ناعم، نظرت الى كل شيء حولي بلا سبب، كنت أحب العالم كله بلا سبب، تمنيت أن أمزق ثيابي وأصرخ تحت هذا المطر الساحر، ماذا جرى؟.. إنني مجرد رجل واحد في عالم مزحوم بالحيامن.. قد يظهر مليون رجل يشبهني في هذه الدقيقة التي أعيشها..

كيف صار في جسدي هذا الفرح الذي يكفي مليون رجل؟ نسيت الكبريت، ورجعت الى بيتي، ثم، خرجت ثانية، لم أحزن، وردة بيضاء تحت المطر، وسماء مفتوحة من أجل قلبي، إمرأة في بريدي تقول لي:

ـ ساعدك الله أيها النبيل الفاسق، لاأحد يعرفك مطلقاً.. ربما حين تموت سيعرف الناس «بعض» أسرارك أيها الطفل العربيد..

إشتريت الكبريت والسكاير معاً.. رميت دخان الماضي في وجه الماضي، كنت المجنون الوحيد في هذا الشارع المهجور، رأيت نفسي في زجاج مكسور، ولم أصدق هذا الفرح الذي يكفي مدينة!

*

قال لي أبي قبل عشرين سنة:

ـ ياولدي تعلم مني، تزوجت أربع نساء، مع الخامسة اكتشفت حماقتي.. كان يكفيني امرأة واحدة قريبة أشعر انها بعيدة، كان يكفيني أنثى واحدة أشعر معها بالدفء وأنا في شتاء الشتاء.. ياولدي، أنا رجل كذاب، وأنت مثلي، لكن فات الوقت وليس في يدي إنقاذك من عذاب عجيب قادم..

*

فتحتُ باب البيت. هذا الدخان الذي يصعد من رأسي، يمتزج بذكريات لاحدود لها. ماذا سأكتب الليلة عنها، اليها؟ هذا الوجع الذي يسري في الجلد والمسامات، تكفيه قطرة مطر واحدة، ويصير شيئاً آخر..

كنت افكر في لندن وباريس ونابولي ولوزان والقاهرة وبيروت بلاسبب، أعرف نفسي في أغنية لاأعرف معناها، تائه في إمرأة مازلت أذكر آخر فساتينها وآخر كلمة نطقت بها وآخر مرض أصابها..

أغنية تقول: «اليد على القلب، ليس القلب على اليد».. أغنية لاأعرف معناها حتى الآن. كيف اتفق اللون الرمادي مع اللون الماروني في فستانها القصير؟. ولماذا كانت آخر كلمة منها انها قالت:

ـ تعتقد المرأة ان الصراحة تجعلها عارية؟

تمنيت عندها أن يساعدني الله وأنقل آخر أمراضها من بين يديها وأعيش فيه حتى أموت. أي اسم غريب، هذا المرض الذي تسرب في صحراء ذاك الجسد النبوي الصارخ؟

كنت اريد أن اكتب. ماذا سأكتب في حضرة الروح؟ انني أخسر الوجع الذي كان، والحب الذي كان. أحتاج الى تفسير أعرف مرارته وأنا أجعل النهاية مجرد بداية اخرى..

*

قال لي صديق فيلسوف سكير:

ـ أنا أشرف من أن اكون مهذباً حسب الطلب. لقد علمتني الخمرة ان كلام الليل يمسحه النهار. وأنا لا أكلم نفسي ولا الناس إلاّ في الليل..

*

وقف العطار الذي إسمه سلمان، وقال بصوت منكسر:

ـ ياأستاذ، ساعدك الله على هذه النعمة..

ضحكت، لم أعرف كيف أردّ عليه، لكن الشاعر محسن أربك خطواتي وهو يردد:

ـ هي السيدة. نافذة الحب والكبرياء ابتهج، وطاردها حتى تصيرا جمراً، وضياء. ابتهج، انها سنة، تحت خمر السماء!

كانت الرسالة في يدي، أخاف على «حبرها» أن يسيل تحت عروق يدي، أطوحها شمالاً واكسرها جنوباً، حتى يلامس حبرها الهواء النقي. كم حرف سيشع منها في قلب هذه المرأة البعيدة؟ كم كلمة ستحس بها فعلاً، وكم سطر ستترك منها وراء ماضيها الذي هدمته بيدي؟ قال أبي قبل موته بأسبوع واحد: «أنت إنسان فاسد، كيف تركتها تهاجر عنك، انها آخر شهيق في جسدك الذي تلوث حتى نهايات العمر!»

اقتربتُ من الشحاذ الثري، قلت له:

ـ كيف حالك اليوم؟

يعرف انني حاقد عليه، وأعرف مايملك من دنانير، لكنه رغم حقدي، راح يقول بلا غضب:

ـ إجلس معي إن شئت ياولدي، واترك هذه الرسائل الفقيرة..

غضبتُ من نفسي، لماذا أدخل في غضاريف الناس وأشعل عيدان جلدهم الخفيف؟ ماشأني بهذا المسكين. هل يمكن طرح أي سؤال ـ خبيث ـ على عدنان خاشقجي مثلاً؟ لماذا نحارب المساكين ونترك العفاريت تمرح في الذاكرة والرأس والضمير؟

اعتذرت من الشحاذ، قلت له بسرعة:

ـ أنا آسف.

لكنه أجابني على (أسفي) بكلام مازال يشعلني ليل نهار:

ـ سأعطيك أموالي حين أموت، لاتفكر بي اكثر مما يجب. أنا لا أستحق تفكير أحد؟

أي شحاذ هذا؟ الكرة الأرضية تدور منذ ملايين السنين، هل دخل ثقب هذه الكرة العجيبة شحاذ عجيب كهذا؟ قلت في ذات نفسي:

ـ سأجعل منه صديقا لي، هذا رجل لغز وخطير.

لكنني ماأن وصلت البريد، حتى نسيت الشحاذ... صار لهيب الطوابع يشع في رأسي وافكر:

ـ متى تصل الرسالة؟ متى سيأتي الجواب؟

*

قالت واحدة من عاملات البريد:

ـ طوابع اليوم على حسابي، فقد نسيت بقية النقود في المرة السابقة.

كان صوتها نقياً، هادئاً، محروقاً بشوق غامض لم أستطع الوصول اليه. نظرتُ في عينيها وقلت بسرعة، كأنني ممثل على مسرح بلا جمهور:

ـ أنا أتذكر مافعلته في المرة السابقة ياآنسة، لم أنس أي شيء،

ماسبب هذه النغمة الغريبة في كلامك معي؟

كنت أعتقد ان النساء ينكسرن بسرعة إذا ماقيل لواحدة منهن «انها كاذبة» لكن هذه البنت التي تجاوزت العشرين، راحت تكرر بلا خجل:

ـ أنت نسيت مايزيد على ربع دينار، قبل يومين، أنا لااكذب، ثم لماذا اكذب في مسألة صغيرة كهذه؟

رميت ثمن الطوابع، ولم أرد الجواب.. لكنني قررت الذهاب الى دائرة بريد أخرى، خوفاً على رسائلي من الضياع.. من يدري كيف تفكر هذه الصبية العجيبة، ربما كانت تقرأ ماأكتب، وهذا يعني ان العديد من رسائل أحزاني لم تصل!

*

قال أبي ذات شتاء:

ـ ليس من السهل أن نفهم المرأة، ولكن من السهل أن تفهمنا هي، الرجال مفضوحون دائماً، لكن المرأة ليست كذلك مطلقاً.

قبل عبور الشارع، رأيتها قرب يدي، عاملة البريد.. قالت بهدوء جميل:

ـ أنا أعتذر ياأستاذ.

لاأدري لماذا شعرت بالبرد، تمنيت أن أعتذر منها أيضاً، لكن نظرتها جعلتني أغرق في خيالات بعيدة لاأدري من أين، والى أين، وكيف تراكمت فوق رأسي!؟

لم أذهب إلى دائرة بريد أخرى، لكنني بدأت أحس بحاجة الى رؤية هذه البنت التي تجاوزت العشرين..

في يوم الخميس، أغرب أيام الخميس في حياتي، ذهبتُ الى البريد، وعندما اقتربت منها، سألتني:

ـ أين الرسالة ياأستاذ؟

لم أصدق نفسي، كيف نسيت الرسالة في بيتي؟ هذه أول مرة في حياتي ـ منذ هدمني الحب ـ أنسى كلماتي في منزلي، وأذهب ـ دون وعيي ـ الى دائرة البريد!

لم يكن من جواب على لساني، بحر من الخيالات يتموج تحت جفوني، خارطة محروقة، واشارات سوداء على محطاتها، على مطاراتها، قلت: معذرة.. و.. خرجت!

كان الليل يسألني عن سنوات عمري، كان عمري يسألني عن أسراري، كانت أسراري تسألني عن خراب أعصابي، كانت أعصابي تسألني عن حبيبتي، وكانت حبيبتي تدخل بيت الليل وتسألني عن هذا الليل الغامض الغريب..

وتدور الدائرة نفسها، من ليل الى عمر الى أسرار الى أعصاب مخربة الى حبيبة مهاجرة الى ليل آخر لانهاية له!

*

لم أتمكن من الكتابة خمسة أيام، وفي اليوم السادس كتبت سطرين فقط، قلت فيها: «انني أحرق نفسي في الماضي ياسيدتي، لا النسيان صار طوع يدي، ولا خيالك السابح في عروقي صار طوع يدي، انك تغلقين الحياة في وجهي، وليس لي بعد هذه السنين الطوال من شفيع ولا رفيق.. ساعديني أن اقول وداعاً، ساعديني أن أقول وداعاً، أنا أريد ان أقول وداعاً، صدقيني»

أخذتُ الرسالة، ورميتها في صندوق صغير كان قرب عاملة البريد، لم أنظر الى خطواتي وقد تغيرت.. لم أنظر الى أصابع يدي وهي ترتعش من شيء غامض!

رأيت الشاعر محسن، وسلمان العطار، كان الشحاذ النبيل يجلس في المكان الذي عرفته فيه منذ عشر سنوات، وشعرت انهم ـ جميعاً ـ يشفقون علي من نفسي!

في الصباح التالي، لم أكتب، وفي المساء أيضاً..

في اليوم الثاني، والثالث، والرابع، لم أكتب، كذلك في الشهر الأول كله، والثاني أيضاً..

خرجت إلى الشمس، نظرتُ إلى نارها وشعاعها.. ضحكت مثل طفل، رأيت عاملة البريد، كانت تسألني:

ـ لم نعد نراك، هل نقلت رسائلك إلى بريد آخر؟

كان الوجه المدور الجميل ـ ملامحها العذبة ـ تستغرب ماأقول، لكنني لم أستغرب كلماتي وأنا أردد بوضوح ودون خوف ولا خجل: ـ كنت اكتب أجمل الرسائل اليها، سنوات طويلة من عمري راحت وأنا أكتب كل يوم.. لكنني كنت أكتب الجواب أيضاً!

*

خرجت إلى الشمس..

كانت الشمس، وحدها، تشاركني صحوي، وبدأت اكتب القصة من البداية.

الأقلام

شعر

فاروق يوسف

قصائد

دعابه

لم يسقط المطرْ
بعدُ، ولم يأتِ الشتاء،
وحدها خطوتنا آنمحت
من دون ان ينمحيَ الطريقُ
وحدها
تلاشت الدمعةُ
لم يبق على الطريقِ
من بكائنا اثرْ

دعاء من اخر الركب

للسماءْ
فتحنا ازقتنا وطفولاتنا
اي نجم سيهبط من علوه
اي ساقية سيكون لها ان تكون

ملجأ للضياء.

لامفرَ

منحنا ازقتنا وطفولاتنا

بردنَا والثياب التي لامست خوفنا

لمست جبننا وتسامَحنا،

حين قلنا لها :

قومك الفقراء.

نحنُ

ام قومك الغرباء.

اذن

هكذا ينتهي الامر

لا الفقر يعضو ولا اثمنا

اننا قد تركناه في غفلة منه

مضطجعاً في العراء.

للسماء.

فتحنا صدوراً، رفعنا دعاء.

(انبقى، اذن، سيدي، فقراء؟)

اللعبة

الكراسيُّ

مرصوفةٌ

والزبائن مثل العصافير

يأتون

لا غيم يسبقهم

لا تراتيل

كلٌّ اتى مثل تعويذةٍ واستراح

وغنّى لماضيهِ

- ياهاجري. .

وأنتحى جانباً

إنّها لعبةُ
والكراسي التي انتظرتهم طويلاً
تود ولو لحظة . . يرحلون

البيت

تحت طابوقه
من زمان مضى
كنت اخفيت جزءاً من الروح
في حفرة
ونسيتْ
ها هو الوقت يمضي
نشيخ معاً
ونضيق باوهامنا
لاصرير لا بوابه
لازهور تمس نوافذه
لست انسى
حلماً كان قد ضمني مثل بيتْ
انها شوكة
لست انسى
كم تخاذل قلبي يوم بكيتْ

اخر الايام

اليوم،
اخر الايام
يخرج الناسُ بلا اذان
او عيون
او انوف

او افواه
سيخرج الجميع للحياة
من دونما وشوشة قد تحرج الاغصانْ
من دونما ايماءة قد تقلق الجدرانْ
وحين ينهي اليوم
آخر ما يملك من دقائق
سيرجع الجميع للقبورْ
اليوم
لا صباح. لا مساء. لافجر ولا ليلَ
فقط
في ذمة الافقْ
صلاتنا
وكل ما نملكه القلقْ

دراسة

تشينوا أتشيبه

هموم الأدب الأفريقي

ترجمة : سلمان حسن العقيدي

ولد تشينوا أتشيبه في قرية صغيرة شرقي نايجيريا وتلقي تعليمه في كلية أومواهلا الرسمية وفي جامعة إيبادان. وخلال الفترة بين ٥٤ - ١٩٦٦ عمل في مؤسسة الأذاعة النايجيرية. يعتبر اتشيبه في مقدمة الروائيين الافارقة الذين لفتوا انظار النقاد واهتمام القراء لا في أفريقيه فحسب وانما في أوربا واميركا كذلك ومن بين رواياتة التي احتلت مكانه بارزة في الأدب الأفريقي هي: (الأشياء تتداعى) ١٩٥٨ و (القلق) ١٩٦٠ و (سهم الله) ١٩٦٤ و (رجل الشعب) ١٩٦٦. كما اصدر مجموعة قصصية تحت عنوان (نساء في الحرب) وديوان شعر بعنوان (احذر ياأخا الروح).

١ - دور الأديب في المجتمع الجديد:

من الطبيعي لشعب يبعث من جديد أن يبحث له عن سلف مجيد. لذا فان أول دولة للزنوج تحرز الأستقلال في أفريقيا الحديثة اختارت لنفسها أسم المملكة القديمة غانا. ثم حذت مالي حذوها. وهنا في نايجيريا طرح اقتراح لتغيير أسم البلد الى سونغهاي - ثالث امبراطورية في السودان.

وقد بدأ المؤرخون الأفارقة بأعادة النظر في تاريخ الشعوب الجديدة لأستبدال الكتابات المتحيزة المشوهة بتقويم منصف ومتعاطف. وهذا أمر طبيعي وضروري. فهو ضروري لأننا لابد ان نصحح تميز المظللين ضد الزنوج. هذه حقيقه يعرفها الجميع. ولو كان الجهلة من البيض هم فقط المتحيزون ضدنا لأمكن القول ان التحيز يزول عند انتشار الوعي والتعليم، الا ان هناك شخصيات بارزة عرفت بدعمها لذلك التحيز.

ان المنّظر الكبير للحريه الأمريكية توماس جيفرسون يعتقد بأن الزنوج أقل ذكاءً من البيض. والشاعر كبلنغ قال عن الرجل الأسود بأن نصفه شيطان والنصف الآخر طفل. اما المفكر الانساني الشهير ألبرت شفيتزر فلا يرى سبباً للشك بأنه أخ للرجل الأسود ولكنه يعتقد بأنه الأخ الأكبر أو الأعلى منزلة. اضافة الى أن احدى الدول المستقلة في القاره الأفريقيه تعتقد الآن بأن حكم الرجل الأبيض يمثل المدنية وحكم الأسود يخالف المدنية والمسيحية.

اذن هل يبدو غريباً، في عالم يحمل مثل هذه الآراء أو أسوأ منها، أن تبين الشعوب السوداء، بعنف مبالغ فيه أحياناً، بأنها مثل أو

حتى أفضل من اولئك المتعالين عليها. هذا هو التحدي الكبير بالنسبة للأديب الأفريقي. ولا افهم كيف يمكن لكاتب جاد أن يقف حيادياً من هذا الصراع أو لايعير اهتماماً لأمر يستدعي كل أنسانيته.

يعتقد البعض ان على الأديب أن يتناول قضايا الساعة مثل الموقف السياسي عام ١٩٦٤ والانقلاب الأخير وحياة المدينة.. الخ وهذا أمر مشروع ولكني أرى ضرورة تسوية الموضوع الأساس أولاً. وهذا الموضوع ببساطة هو أن الشعب الأفريقي لم يسمع بالحضارة من الأوربيين، ولم تكن المجتمعات الأفريقية جاهلة، بل كانت لها فلسفه عميقة الجذور وذات قيمة عاليه، وكان لها شعر، والأهم من ذلك كله كانت لها كرامه. وهذه الكرامة هي التي افتقدها الأفارقه خلال فترة الاستعمار وهي مايجب ان يستعيدوه الآن. ان أسوأ مايمكن أن يحدث لأي شعب هو فقدان الكرامة واحترام النفس. لذا فان مهمة الأديب أن يبين للشعب ماجرى ويجري له،مافتقده ، ومايسعى اليه.

هناك مقولة عند الأيبو [1] تفيد بأن الرجل الذي لايدري أين بدأ المطر يسقط عليه لايدري أين يجفف نفسه. والأديب الجاد هو الذي يخبر الشعب أين بدأ المطر يسقط عليه. ليس من شأنه اذن أن يتناول عناوين الصباح وانما ان يكشف بعمق عن الوضع الانساني. وفي أفريقيا لايستطيع تحقيق ذلك مالم يمتلك حساً تاريخياً مناسباً.

عندما كنا طلبة في المدارس لم تقدم الينا رقصات نايجيرية على المسرح في أي من احتفالاتنا. لقد كانوا يخبروننا بأن رقصاتنا الحاديّة، والموقف المسيحي الصحيح للأولاد هو أن يتدربوا بالسيوف الخشبية وبالنسبة للبنات أن يمارسن رقصات ميبول. وكانت القوارير والأواني الفخاريه لاترى الا في بيوت الملحدين أما نحن المسيحين المتمدنين فنستعمل الأواني الرخيصة المستوردة من أوربا واليابان. فبدلاً من أواني الماء الفخاريه نستخدم صفائح النفط. في الحقيقية، حين كنا نقول ان هذا الشيء من صنع الأيبو فكأننا نصفه بالضعه. وحين يصل الشعب الى هذه الدرجة من فقدان الثقة بالنفس فالذين ينتقصون منه لايحتاجون الى مزيد من الجهود لأنهم حققوا مايريدون.

ان الأديب الذي يشعر بالحاجة لتصحيح هذا الحيف لابد يستنتج أن الماضي يحتاج الى اعادة نظر ليس لتوعية اولئك الذين ظلمونا وانما من أجل حضارتنا. فالماضي بكل سلبياته لم تكن تنقصه الكرامة. ولكن كيف يعيد الأديب خلق الماضي؟ هناك اغراء قوي لجعل هذا الماضي مثالياً لأبراز الجوانب الأيجابيه والتغاضي عن كل ماهو سلبي.

ان هذا الأمر يذكرني بالضوء والزجاج. فعندما يسقط الضوء على الزجاج يحدث احد أمرين. اما أن تتكون صوره أمينه أويظهر مشهد رائع ولكنه، رغم جماله، يزيف الواقع. ان ضوء الماضي يمر عبر زجاج معين ليصل الينا. وعلينا ان نختار أما الصورة الأمينة رغم كونها غير مثيرة أو الألوان المبهرجة رغم كونها مزيفه.

هنا تظهر اصالة الأديب متمثلة في قدرته على مقاومة الاغراء الذي يدفعه الى انتقاء مايمجده من الحقائق فقط. لانه اذا استسلم للاغراء فسيحكم على نفسه بأنه شاهد غير موثوق به. ورغم ان شخصيته كفنان ليست هي التي تقاضى لكن نوعية العالم الذي يحاول خلقه ستوضع على المحك وسيحبط هدفه اذا شك القارىء بأنه يقدم حقائق غير ثابته. اذ لايمكن أن نتظاهر بأن تاريخنا سلسلة مثالية من الالوان البراقه. علينا أن نعترف بأن ماضينا، مثل ماضي الشعوب الأخرى، فيه الجوانب الايجابية والجوانب السلبية.

هذا، وبالرغم من اعجابي الكبير بالكاتب كامارا لاي، لابد من القول بأنني وجدت روايته «الطفل الأسود» جميلة أكثر مما ينبغي. صحيح ان ذكريات الطفولة تميل الى جانب البراءة وان كامرا لاي كتب روايته عندما كان يعاني الوحدة والحنين الى الوطن وهو في فرنسا، الا أن الكاتب الأفريقي الجاد الذي يتعامل مع الماضي لايتناول جانب الخير فقط وانما عليه واجب تجاه الشر.

قال سونيكا في «رقصة الغابات» ان اولئك الذين يريدون أن يبعثوا أحد الأجداد بصورة مزوقه ليحيوا احتفالاتهم ربما يصابون بخيبة أمل عندما يظهر هذا الجد انساناً عملياً. ولكني اعتقد بأن من الضروري أن يظهر كذلك.

أرجو أن لايفهم من قولي بأني لا احبذ الحياة المعاصرة كموضوع مناسب للرواية. ان آخر رواية لي كانت عن الحياة المعاصرة وكذلك روايتي القادمة.

ولكن نظراً للطبيعة الخاصة لوضعنا من العبث الانطلاق قبل اصلاح الاسس. يجب أولاً ان نرسي المشهد الأفريقي الموثق

ليكون مايليه ذا معنى عميق. وهذا برأيي ماقصدة أيمي سيزار عندما قال بأن الطريق المختصر للمستقبل يمر عبر الماضي.

أعرف ان بعض الكتاب وخاصة من جنوب أفريقيا يعترضون بقوّة على آرائي. ربما يقولون: «لم نعد قبائل كما كنا سابقاً. اننا نعيش في المدن وقد تطورنا كثيراً. فلماذا نقرع طبول الآلهه القديمة. وهذا بالضبط مايريدنا فيروود ان نفعله، وليس في نيتنا أن نحقق له ذلك».

ربما كانوا على حق فيما يقولون لأني لست متأكداً من هذا الامر. ان عليهم أن يكتشفوا بأنفسهم الطريقة الأفضل للتعامل مع الوضع الانساني في الجزء الذي يخصهم من القارة. انني أتحدث عن نفسي وعن هذا الجزء في الوقت الحاضر، واذكر بأن التطور لايتناقض مع البحث الروحي عن جذور الانسان.

لابد للكاتب أن يعنى بمسألة القيم الأنسانية. ان احد الأمراض التي تصيب المجتمعات الحديثه هو فوضى القيم. ونحن نخطىء أحياناً بالحديث عن القيم وكأنها حقائق ثابته وخالده مثل هيمنة الحضارة الغربية ومايسمى بالديانات الأفضل. ان القيم نسبية طبعاً وهي عرضة للتغير المستمر، اذ لايوجد أجماع على القيم في الحضارة الغربية، بل توجد اختلافات حادة داخل البلد الواحد منها. خذ مثلا الولايات المتحدة التي تعتبر أقوى دوله فيما يسمى بالعالم الحر والتي ألهم دستورها الكثير من الحركات السياسية مبادىء الحريةّ والمساواة. هل تعني الحرية نفس الشيء لكل انسان؟ هل الحرية هي نفسها بالنسبة لجون كندي وبالنسبة لأطفال المدارس الذين هتفوا لدى سماعهم بأغتياله «نحن أحرار»، او بالنسبة للكبار الذين احتفلوا لموته بكؤوس الشمبانيا؟ واذا كانت هناك مثل هذه الفوضى في القيم ضمن حضارة تكاد تكون متجانسة فما مدى الفوضى في بلد أفريقي يحاول أن يبني دولة حديثه بوسائل تستند الى القبيلة؟

قبل بضع سنوات اي عام ٩٥٨ أو ٩٥٩، وقع حادث في مرقص احدى المدن النايجيرية. فقد انهار احد الجدران وجرح الكثير من الناس وكانت جروح البعض خطيرة. ومن المؤسف ان بعض اصحاب السيارات رفضوا توظيف سيارتهم لنقل الجرحى الى المستشفى قال احدهم انه يخشى ان تتسخ مقاعد سيارته، هنا قد يسأل الأديب الأفريقي نفسه: لماذا كل هذه القسوة؟ هل هي مثال لما يدعوه الأوربيون القسوة الطبيعية لدى الزنجي؟ أخشى ان لايكون قولهم محض وهم! ان هذا المثال يكشف عن الانسان الذي أضاع مجموعة من القيم ولم يكتسب بعد قيماً جديده. أو انه اكتسب مجموعة من القيم المنحرفة التي تفضل مقاعد السيارة على المعاناة الانسانية. يمكن القول ان مثل ذلك لايمكن أن يحدث في مجتمع أفريقي ملتزم بتقاليده. ولكننا في الماضي لم نكن مرغمين على العيش جوار الغرباء كما نفعل اليوم. في الحقيقه، تغير مفهوم الغريب، واصبحنا بحاجة الى تحديد مفهوم الغريب قدر حاجتنا الى مجموعة جُديدة من القيم في هذا المجال يمكن للأديب ان يقدم العون بعرض المشكلة وجعلها قضيه دراميه ويستطيع ذلك بنجاح اذا تعمق في جذورها. أن اي صحفي اعتيادي يمكن أن يعرض حادثة مقاعد السيارة، لكننا نحتاج الى أديب لابراز المأساة الانسانية وأزمة الروح.

لنأخذ مثلا آخر. ان أي شخص تلقى فكرة عن مجتمعنا لابد ان تدهشه الماديه الحادة التي يراها في كل مكان. وقد سمعت بعض الناس يدينون الماديه في أوربا، وهذا هراء لأن المجتمع النايجيري الذي اعرفه جيداً، أي مجتمع الأيبو، كان دائماً مادياً. وقد يبدو هذا الرأي غريباً لأن في حياة الأيبو بعدا روحياً قوياً. فحياتهم محكومة بأرواح الأجداد و «الآلهه والقوس السحريه. لكن نجاح الحضارة يكمن في الموازنه بين العوامل الماديه والعوامل الروحيه. لذا لايجوز لنا التقليل من شأن الجانب المادي. ان الثروة اليوم هي التي تحدد المركز الاجتماعي للانسان بينما كانت الثروة سابقاً تعني قوة الساعد. فلم يكن هناك من يغش المجتمع أو يسرق أموال الدوله. بل ان الذي يتهم بالسرقة كان يفقد مركزه الاجتماعي. أما اليوم فقد احتفظنا بالمادية واهملنا الروحانيه التي تحرسها ولو كان الأجداد قد علموا بالدراسات والبحوث التي نعدها في الوقت الحاضر لصدموا بموضوعاتها.

ان الامثلة التي تكشف عمق الأزمة في ثقافتنا كثيرة. فرغم قناعة النايجيري بالعمل في تنظيف الدوائر فانك لوطلبت من احدهم تنظيف غرفتك تراه يهمل في عمله ويترك الكثير من النفايات دون تنظيف لماذا؟ لأنه عمل حكومي، والحكومة جهة غريبة، وعندما كنت صغيراً كان بعض الغرباء يأتون من المناطق الأخرى الى قريتنا خلال الموسم الزراعي للعمل لقاء أجر مع ثلاث وجبات

طعام يومياً. جاء مرة أحد هؤلاء الغرباء في مزرعة والدتي. وفي نهاية اليوم الأخير للعمل أخذ أجرته وتناول وجبته الأخيرة ثم رحل

بعد أسبوعين أو ثلاثه بدأت تظهر سيقان البطاطه، وشاهدت القرية كلها زيف ماعمله ذلك الرجل فعندما يتعب من الزرع يحضر حفرة كبيره ويلقي فيها بسلة البطاطه.

ومن الطبيعي ان لاتكتشف جريمته الا بعد أن يغادر القرية ولا يعود اليها أبداً لقد اصبح هذا النوع من الجرائم ممكناً عندما بدأت المجتمعات الغربية تختلط ببعضها وحين نطبق هذا الأمر على المستوى القومي نفهم مشكلاتنا. لقد خرق قانون القرية ولم يوضع بدله قانون أشمل وأبعد أفقاً.

والأديب في بلدنا لابد أن يلتفت الى هذه الظواهر ويصوغها في قالب درامي خالد دون أن يهبط بمستوى العمل الأدبي، ان المستوى الفني للعمل أمرمهم لأن بعض الناشرين اليوم مستعدون لطبع أي عمل رديء يأتيهم من أفريقيا التي أصبحت موضه. ان هؤلاء الناشرين يشكلون خطراً على بعض الكتاب الذين يعوزهم الصبر والمثابرة الضروريان للأبداع.

هذا الموضوع يقودنا الى النظر في احدى المشكلات اللغوية المعقدة. قد أتغاضى عن ذكر الكثير من الأدباء الذين يكتبون بلغات محليه مختلفة لاتقليلاً من شأنهم وانما اهتماماً بدور الأدباء الذين يكتبون لكل الأمة والذين يتخطى قراؤهم حدود القبيلة أو العشيرة اولئك الذين يكتبون بالانجليزية رغم سلبياتهم. فالاديب الأفريقي يجد نفسه ازاء حالات وأمزجه فكرية لامقابل لها في الحياة الانجليزية، ليس أمامه الا أن يختار أحد أمرين فاما أن يكبس افكاره في حدود اللغة الانجليزية أو يضع تلك الحدود جانباً ليحرر أفكاره. والطريقة الأولى تأتي بعمل مسطح وناقص وغير ملهم. أما الطريقه الثانية فيمكن ان تأتي بشيء جديد قيم بالنسبة للغة الانجليزيه وللمادة التي يتعامل معها. واذا كانت هذه الطريقه تؤدي الى انجليزيه ركيكة فلابد من القبول بها والدفاع عنها باعتبارها أفريقيه أو نايجيريه. ان اولئك الذين يوسعون حدود اللغة الانجليزية لأستيعاب النماذج الفكرية الأفريقيه يفعلون ذلك لاعفوياً وانما عن طريق اتقان اللغة. أما آموس توتولا فهو حالة استثنائيه تماماً فمن أراد منا تخطي حدود اللغة لابد أن يتقن قوانيها أولاً. والكتاب الجيدون يعرفون ذلك، اما الرديئون فانهم رديئون بأية حال.

وفي الختام لابد أن نتذكر المغزى الذي يتردد في الأعمال الأخيرة للشاعر سيدار سنغور. فهو يقول ات على الأفريقين أن يكونوا منتجين للحضارة لامستهلكين لها. والمجتمعات الأفريقية كانت في الماضي، رغم سلبياتها، منتجه للحضارة وليست مستهلكة لها. ان كل من يقرأ كتاب فاغ الأخير «الصور النايجيرية» يدهش لغنى ونوعية الفن الذي أنتجه الأجداد في الماضي. بعض تلك الأعمال لعبت دوراً حاسماً في تاريخ الفن الحديث. والآن جاء دورنا نحن الفنانين والكتاب المعاصرين للأهتمام بالأعمال الجيدة وجعلها تغني لاحياتنا فقط وانما تغني الحياة في العالم.

٢ ـ أدباؤنا والنقد الأوربي:

ان اكثر الأدباء النايجيريين يشكون من النقاد الاوربيين والأميركان وأحدث مثال لذلك المقال الذي كتبه جي. بي. كلارك في العدد الأخير من (المجلّة النايجيرية) تحت عنوان «نقاد الأدب». فهل يعني هذا ان الأدباء النايجيريين لايحتملون النقد كما أشار أحد النقاد مؤخراً؟

لا أعتقد. ذلك ان كل من تابع الحركة الأدبية النايجيرية يعرف مدى انتشار النقد لدينا. لقد علق بعض المراقبين في مؤتمر الادباء الأخير في أوغندا باعجاب على الطريقه التي ننقد بها أنفسنا ونسخر من أعمال بعضنا دون ضغينة أو حقد. كلا، نحن لسنا ضد النقد الأدبي ولكننا نقلق من بعض أنواع النقد الموجه لأدبنا من قبل كتاب لايعرفون عنا شيئاً. ولأننا لم نألف الصراع الذي يشكل جزءاً من صخب النقد الأدبي في اوربا وأميركا فقد إستثارنا ذلك بشكل غير اعتيادي واستخدمنا في الرد أحيانا لغه حاده مبالغاً فيها. وقد شملني ذلك الصراخ غيرالطوعي الذي زحف الى صوتي مؤخراً. قبل أيام فقط كتبت بغضب شديد أن الأوربيين لايمكن أن يفهمونا وان عليهم أن يبعدوا فخاخهم ولكني الآن أريد أن أعيد النظر فيما قلت ببرود وهدوء للوصول الى نتائج منطقيه.

يجب ان نتذكر أولاً ان الأدباء النايجيريين لايمكن ان يأكلوا خبزهم ويحتفظوا به في نفس الوقت. فهم لايستطيعون أن يستعيروا لغة عالميه للكتابة ويسعون الى النشر في اوربا واميركا ثم

لايتوقعون من العالم أن يقول شيئاً عن نتاجهم حتى لو كان ذلك القول مفيداً ومرغوبا فيه، كلا لقد جلبنا قشاً محملاً بالنمل وعلينا ان نستعد لزيارة السحالي. علينا أن نعتبر النقد تقديراً كبيراً لأدبنا لأننا خلال عشر سنوات فقط، منذ بدأنا برواية «السكير»، استطعنا ان نلفت نظر النقاد في العالم.

المسألة اذن ليست في ان نتعرض للنقد أم لا، وانما لأي نوع من النقد. ونحن كأدباء لايمكن طبعاً أن نختار نوع النقد، ولكننا نستطيع أن نقول لماذا نكره الكثير مما نتلقاه. وأستطيع أن أميز ثلاثة أنواع من النقاد الأجانب أولاً، العدائيون المتذمرون من نوع هونر تريسي. هؤلاء غاضبون بسبب الأفكار الجديدة عن حرية المستعمرات وحجودها لفوائد الاستعمار فصبوا جام غضبهم على أدبنا.

وهناك آخرون دهشوا لأننا نستطيع الكتابة وبلغتهم أيضا. ونموذج هؤلاء الرحالة الألماني الذي أصدر كتاب «خلال بوابات أفريقيا» حديثاً. اكتشف هذا الرجل أشياء عديده منها أن الطعام الأفريقي ليس مملاً كما يعتقد البعض وأشار الى أن الوانه نادراً ما تخرج من الأحمر والأخضر والأصفر. وتساءل: ألايثير الاستغراب أن تتكون أعلام غانا وغينيا والكاميرون من الأحمر والاخضر والأصفر. مثل هؤلاء لن نفتقدهم كثيرا.

ومن حسن الحظ ان تكون هناك مجموعة ثالثه واعيه تماماً لحماقة المجموعتين الآخريين. لقد التجأت هذه المجموعه الى حس الموازنه في النقاش. فهي تقول: يجب ان نطبق على الأدباء الأفارقه نفس المنهج الذي نطبقه على الكتاب الآخرين. ليس علينا ان نربت على اكتافهم ونوحي لهم بأنهم كتبوا روائع عظيمة في الوقت الذي نعرف انهم ليسوا كذلك..

هذه المجموعة يمكن أن نجري معها حواراً صريحاً. ولنبدأ بالقول أن هؤلاء يزعجوننا بآرائهم القطعيه. تحدث أحدهم قبل أيام عن الرواية الأفريقية العظيمة التي لم تكتب بعد، وقال ان النقص في الرواية التي كتبت لحد الآن هو تركيزها على المجتمع وعدم اهتمامها اهتماماً كافياً بالفرد، ولذلك تنقصها المقومات الجمالية الاساسيه. وأتساءل متى اصبحت هذه الحقيقة بديهية؟ ومن الذي قرر ان هذه الحقيقه تطبق على الكتاب السود كما تطبق على البيض؟. ان هذا التعالي هو ما أجده مزعجاً.

كتبت ناقده أوربيه أخرى عن رواية «العشب الملتهب» للكاتب أكونيزي. ويبدو انها فضلت هذه الرواية على روايتيه «سكان المدينة» و«جاغوا نادا». وهذا جيد لحد الآن. ولكنها اعلنت عن آراء لم تكن مؤهلة لأعلانها. فقد قالت عن «العشب الملتهب»: «هذه هي نايجيريه الحقيقة وهؤلاء هم النايجيريون الحقيقيون». أنها لم تضع الأسس التي ميزت بموجبها النايجيرين الحقيقيين من غير الحقيقيين والتي جعلتها تقول ان جاغوا أقل واقعية من سونزي، ولم تكتفي الناقدة بذلك وانما ذهبت الى القول بأن أكونيزي يكتب عن الريف بكفاءة اعلى مما يكتب عن المدينة. وكثيراً ماتطلق مثل هذه الاحكام من قبل النقاد الأوربيين الذين يظنون أن لهم معرفة خاصة بأفريقيا.

فلنلق نظرة سريعة على هذه المعرفة الخاصة.

لي صديق أوربي أسمه السيد أكس، كان مغرماً بخادمه الذي نسميه هنا كليتوس. لقد وجد السيد أكس ان كليتوس انسان لطيف ومسل لأن معرفته القاصرة بالانجليزية جعلته يقول أشياء بطريقه مضحكة مثل الطفل الذي يتعلم الكلام. كان السيد أكس يتحدث عن الصفات الطفولية لكيلتوس بحب واعجاب. فقد فقال: «انه وغد، ولكنه وغد لطيف». وقد تحدثت مع كليتوس بلغة الأيبو فوجدته محتالاً عدوانياً لابسيطاً ولامسلياً ولو كان السيد أكس روائياً لكتب عن كليتوس بأنه الخادم المسالم الذي يحب سيده ولقال الأوربيون الآخرون: «حقا، هذه نايجيريه الحقيقيه».

لاأريد أن أقول بأن صورة نايجيريه التي رسمها الأوربيون المثقفون لابد أن تكون مشوهه. قد تكون صورة واقعية ولكن كواقعيه صورة العشر المرئي من كتلة الجليد الطافيه فوق الماء. أنا واثق بأن الأوربيين الذين يكتبون عن افريقيا يعرفون هذا النوع من الصورة فقط وهم يبذلون جهدهم لوصف الاعشار التسعة الباقيه. وتكون النتيجة شبحاً ذا وجهين شيئاً بعيداً عن مستوى الثقافه الغربية.

لكن النظريات والأشباح لاتعوض عن النظرة الثاقبه. لايستطيع أي شخص أن يفهم الآخر اذا لم يتكلم لغته. اللغة هنا لاتعني الكلمات وانما وجهة النظر الشاملة. كم من الاوربيين والأميركان فهموا لغتنا؟ لا أعرف أيا منهم وخاصة بين الكتاب والنقاد.

وهذا الأمر ينطبق علينا أيضاً، رغم ان موقفنا أقوى لأن لدينا الكثير من الكتب عن تاريخ اوربا وفلسفتها وحضارتها. مع ذلك

فانا لا أحلم بوضع نظريات عن «العقليه الأوربيه» بنفس الجرأة التى حاول فيها الأوربيون أن يكتبوا عن «العقليه الأفريقيه».

لكن الرواية هي قصة قد يبلغ طولها طول شجرة الايروكو. وفي كل الأحوال لايفعل المرء أسوأ مما فعل مؤلف رواية «عدو الرشوه» الذي استخدم بطلاً من الأيبو وأعطاه أسماً من يوروبا.

٣ ـ الروائي معلماً:

ان الموضوع الذي اتناوله هنا يبدو جديداً نسبياً في هذا الجزء من العالم. وقد أكون متعجلاً في الحديث عن العلاقة بيننا وبين قرائنا. على أية حال، أعتقد بأنني أستطيع مناقشة أحد أوجه هذه العلاقة والذي لم يذكر الا نادراً. فالكتاب الذي تلقوا ثقافتهم في أوربا ان العلاقة بين الكتاب الأوربيين وقرائهم يمكن اعادة خلقها في أفريقيا وقد تعلمنا من أوربا أن الأديب أو الفنان يعيش خارج المجتمع ـ يطيل لحيته ويرتدي ملابس غريبة ويقوم عموماً بتصرفات شاذه. فهو ثائر على المجتمع الذي بدوره ينظر اليه بارتياب وبروح عدائية.

هذا شائع لدينا، لذلك يبدو البعض منا متلهفاً لأن يعامله المجتمع بنفس روح العداء أو أنه يتصرف وكأن ذلك حاصل فعلاً.

لكن موضوعي الآن لايدور حول مايتوقعه الكتاب من المجتمع لأن هذا موجود في كتبهم أو يفترض ذلك. ان الشيء الذي لم يوثق بعد هو مايتوقعه المجتمع من كتابه.

أفترض طبعاً ان الكاتب والمجتمع يعيشان في نفس المنطقه، رغم الأدعاءات التي تقول بأن الكتاب الأفريقيين يكتبون للقراء الأوربيين والأميريكيين لأن القراء الأفريقيين ان وجدوا فانهم يهتمون بالكتب المدرسية فقط.

ولا أدري ان كان الكتاب الافارقه يفكرون فعلاً بقراء أجانب. لكن ماأعرفه هو وجوب عدم تفكيرهم بذلك. على الأقل أعرف بأني لاأفعل. ان مبيعات روايتي «الأشياء تتداعى» بطبعتها الرخيصه كانت كما يلي :- (٨٠٠) نسخة في بريطانيا و (٢٠,٠٠٠) نسخه في نايجيريا وحوالي (٢٥٠٠) نسخه في في المناطق الأخرى. وتحقق نفس المعدل بالنسبة لروايتي «القلق».

ان أغلب قرائي شباب، فهم أما طلبة مدارس وكليات او متخرجون جدد، والكثير ينظرون الي كمعلم. لقد استلمت يوم أمس فقط رسالة من شمال نايجيريا تقول:

عزيزي تشينوا أتشيبه

لم أعتد الكتابه الى المؤلفين مهما كانت كتاباتهم جيده. لكني أشعر بأن علي أن اخبرك كم انا معجب بكتابيك «الأشياء تتداعى» و «القلق» وأتلهف لقراء كتابك «سهم الله». ان رواياتك تقدم النصح لنا نحن الشباب. وانا واثق بأنك ستواصل أنتاج الكثير من هذه الكتب. مع تحياتي الوديه.

المخلص

بوبا يرو مافيندي

ان مايريده مني هذا القارىء واضح جداً. وكذلك الأمر بالنسبة لقارىء آخر من غانا كتب لي رسالة عتاب يقول فيها انني أهملت وضع أسئلة وأجوبة في نهاية روايتي «الأشياء تتداعى» ويطلب أن ازوده بذلك ليضمن نجاحه في الامتحان النهائي للعام القادم. وهذا هو ماأدعوه بالنايجيريه المتعارف عليها القارىء الساذج. وأرجو ان لايكون هناك الكثير من نوعه. وفي غانا أيضاً التقيت أحدى المدرّسات التي أخذت تلومني لأنني لم أجعل البطل في «الاشياء تتداعى» يتزوج الفتاة التي يحبها. لقد همهمت بكلمات غير واضحة اعتدت ان أهمهم بها كلما طلب مني أحد النقاد ان أعيد النظر في أحد كتبي، ولكن هذه المدرّسه ليست من النوع الذي ينسحب بسهوله. لقد كانت جاده في قولها. أخبرتني بأن الكثير من النساء يعشن نفس الحاله التي وصفتها في كتابي وكان بالامكان تقديم خدمه بتصوير امكانية العثور على رجل يستطيع تجاوز العادات.

لا اوافق على ذلك طبعا. لكن حماس تلك المدرّسة الشابة أزعجني طويلاً. لقد اتهمتني بأني أضعت فرصة نادرة للتوجيه والارشاد بسبب نزوة عابثة. ومن المهم القول في هذا الصدد ان الكاتب لايتلقى توجيهاته من القراء. عليه أن يظل حراً في عدم اتفاقه مع مجتمعه أو الثورة عليه ان تطلب الأمر. ولكن لنتحدث

بدقـه أكثـر لماذا بدأت أشن الحـرب، كما فعـل أحـد الصحفيـين النـايجيريـين، على تطـور حضارة اوربا الصناعية التكنولوجيه في الوقت الذي يحتاج مجتمعنا قليلاً من هذا التطور الفني؟

لقـد اتجـه تفكيري صوب الحاجات الغربية لمختلف المجتمعات عنـدمـا سمعت اغنيـة شعبيـة بالانجليـزيـة كان عنوانها كما اعتقد «ساغتسل لمدة اسبوع» في البدايه دهشت لماذا يتخذ اي انسان مثل هذا القـرار في الـوقت الذي توجد قرارات عديدة يحتاج للبت بها. ولكني فكـرّت بعـدئذ بأن ذلك المغني ينتمي الى حضاره وصلت في وقت ما درجـةً قالت فيهـا ان النظـافـة تأتي في المـرحلة الثـانية بعد الآلوهيه. وهكذا رأيت معنى الأغنية في ضوء جديد. وأجرؤ على القـول بأن هذه المهمـه غير ضروريـةً في مجتمعنـا لاننـل لانرتكب خطيئة تقديس النظافه.

لكن لدينـا الكثيـر من الخطـايا الأخرى. ولو ملكت زمام الأمر لاعتـبرت أسـوأ الخطـايـا هو القبول بالتمييز العنصري. ربما فات وقت اثـارة المشـاعـر او القاء اللوم على الآخرين لأن مانحتاجه هو النظـر الى المـاضي لأيجاد مكمن الخطأ ومعرفة المكان الذي بدأ فيه المطر يسقط علينا.

لنضـرب مثـلاً أو اثنـين على نتـائـج الكارثة التي حلت بالروح الأفـريقيـه في فترة الخضوع للهيمنةً الأجنبيةً. اذكر الصدمةً العنيفةً التيء أصابت المسيحيـين المعـاصـرين لأبي في الأربعينـات عندما قدمت طالبـات احـدى المدارس في قريتنا رقصات أفريقيه بمناسبة وصـول التعـاليم المسيحيـة. لقـد اعتبر وها طقوساً الحاديّة. ومنذ ذلـك الحـين وضعـوا بديلاً مسيحياً حضارياً سموه كما اعتقد رقصة ميبـول. وفي تلك الأيـام، اي عنـدمـا كنت صبياً، اذكر أيضاً أن الفقـراء الملحـدين فقط هم الذين كانوا يستعملون الأدوات المحلية والأواني الفخـاريـةً. أمـا المسيحيـون المتمـدنـون فكـانوا يتباهون بالصفائح والأواني المعدنيةً. لم نكن نحمل أواني الماء الفخارية الى الجـدول. اذكر اني كنت أحمل صفيحةً بسكويت اسطوانيةً والكبار من عائلتي يحملون صفائح نفط لنقل الماء.

واليـوم تبـدلت الأمـور كثيـراً. ولكن من الحـماقـة الأدعـاء بأننا صحّونـا تمامـاً من جروح المـواجهة الأولى مع أوروبا. قبل ثلاثة أو أربعـة أسـابيـع سألت زوجتي التي تعمـل في مدرسـة للأولاد أحد الطلبـة لماذا كتب موضـوعاً عن الشتاء في حين كان يهم بالكتابة عن الهـارمـاتن (٢)، فقال ان الاولاد الآخرين سيسخرون منه لو فعل ذلك. واذا كنا لا نرى شيئاً معيباً في جونا فنحن نفعل ذلك ظاهرياً فقـط. كيـف يمكن التخلص من هذه الخطيئـة. اعتقـد ان من واجبي كأديب ان اعلمّ ذلـك الصبي بأن لاشـائبـةً تشـوب الجـو الأفريقي وبأن النخلة هي موضوع جيد للشعر.

هذه ثورة عادلـةً تستحق الـدعم والتأيـيد. اذا لابد للشعب ان يستعيـد ايمـانـه بنفسـه وينبـذ العقـد التي خلفتهـا سنـوات الظلام والهـوان. والمسألـة في الأسـاس هي مسألةً تعليم بكل ماتحمل هذه الكلمـة من معنى. وفي هذا تلتقي أهـدافي مع طمـوحات شعبي. ليس هنـاك أفـريقي واع لايحس بألم الجرح في روحنا. لقد سمعتم جميعـاً بمصطلحـات الشخصية الأفريقيه والديمطقراطية الأفريقيةً والطريق الافريقي للاشتراكية وغيرها. هذه كلها وسائل اوجدناها في أوقات مختلفةً لمساعدتنا في الوقوف على اقدامنا مرة ثانية. وحين نستقيم في وقفتنـا سوف لن نحتـاجها. أما في الوقت الحاضر، فمن طبيعه الأشياء أن نقف ضد العنصريةً موقفاً أسماه جون بول سارتر العنصـرية ضد العنصريه. وأن نعلن بأننا ليس فقط مثل الآخرين وانما أفضل منهم.

لاعذر للأديب الذي يتخلى عن مهمه اعادة التثقيف والبعث. بل عليـه ان يتقدم هذه المسيرة. لأن الأديب كما يقـول ايـزيكـل مفـاهليـل في كتـابه «الصورة الأفـريقيـه» يحتل مركزاً حساساً في مجتمعـه. وقـد صاغ استـاذ الفلسفـةً الغاني وليم ابراهام هذا الأمر بالشكل التالي:

«العلماء الافـارقـه يأخـذون على عاتقهم
حل بعض المعضلات العلميه في أفريقيا،
والمـؤ رخـون يتنـاولون التاريخ الأفريقي،
وعلماء السياسة يهتمون بالسياسة الأفريقيه
. لماذا اذن نسـتـشـني مبـدعـي الأدب
الأفريقي من تقديم الخدمات التي يرونها
أصيله»

انـا شخصيـاً لا أحب أن أبحث لنفسي عن عذر. وسأكـون راضيـاً تمـامـاً اذا لم تؤثـر روايـاتي في شيء سوء تعليم قرائي ثاني تاريخهم رغم سلبياته، لم يكن ليلاً طويلاً من العبوديةً التي حررهم منهـا الاوربيـون! ربـما يكون ما أكتبه هو فن تطبيقي وليس فنـاً من

أجـل الـفـن. ولـكن ماذا يهم! الفن ضروري، والتعليم كما اراه ضروري أيضاً. ولا اعتقد ان الاثنين يناقضان بعضهما.

في كتـاب مقتطفـات أدبيـة حديثه هناك حكايه شعبيه من منطقه الهـاوسـاتنتهي بهذه الكلمات: «جـاءوا وعـاشـوا سويـة بسعـاده. وعندما كبر الابناء والبنات ساعدوا في رفع مستوى التعليم في بلدهم».

ان من يعتبر هذه النهاية هبوطا ساذجا فانه لايعرف شيئا عن أفريقيا.

---

(١) الايبو والهاوسا واليوروبا هي القوميات الثلاث الرئيسة في نايجيريا. المترجم

(٢) هارماتن: رياح شمالية شرقية جافة تهب من الصحارى بأتجاه الساحل الأفريقي الغربي

جار النبي الحلو

الحارس

انتهى يوم الخميس، وأضواء المدينة تخفت عند المنحدر، تموت في المقابر، والنخلات العالية تغوص في الليل، والكشك الواطيء يستمتع بدفء الجمرات ووابور الجاز، وأنفاس ثلاثة رواد، والحارس انكفأ على منضدة صغيرة يعد نقوده.

يلتف العيال حول أهل الميت ويقولون في تسول:

ـ رحمة ونور ياخالة.

يزعق هو في العيال، ثم يجلس على طرف الحصيرة ويتحدث في تودد، ويأخذ نصيبه.

ـ مثواهم الجنة.

وينتهي يوم الخميس، وتعود المقابر له وحده بلا شريك سوى موتى وأشجار.

رمشت عيناه والضوء كاب، بعثر النقود على المنضدة الخشبية المتهالكة.

القرش فوق القرش.. والشلن...

جاءه صوت مرتعش:

ـ ودفنتوه بعد العشا ؟

ـ والدنيا كحل.

الكشك ملتصق بجدار المقابر والحارس يجلس وظهره للمقابر وينظر للشارع المظلم الخالي، رائحة المعسل ورائحة الشاي المغلي، والدفء يدفع بالحارس أن يجلس، والوعد.. هذا الوعد المفاجيء في آخر العمر يدفع به للجلوس ولعينيه التشبث بالشارع المظلم.

رشف من «القرفة» ثم وضع النقود بحرص في جيب البالطو الكاكي وشد طاقيته الصوف حتى أذنيه، ودعك حاجبيه الكثيفين ببطن يده النحيلة.

سأله شخص بدين:

ـ أنت قصصت شعرك وذقنك.. لعله خير ؟

مشت يده على ذقنه الناعمة وابتسم، وطلب الجوزة، ثم أخرج من جيب داخلي ورقة صغيرة جداً من السلوفان.

على جدار الكشك صورة ملونة للفنان محمود ياسين، وصورة لراقصة.

سأل الصوت المرتعش:

ـ ولماذا دفنوه ليلاً ؟

قال الحارس وهو يفك السلوفان:

ـ لما أخرجوه من البحر لم ينتظروا عيون النهار فدفنوه.

ثم وضع قطعة الحشيش في الحجر.

قال صاحب الكشك وهو يغسل أكوابا في دلو صغير:

ـ إكرام الميت دفنه

قال العجوز ضاحكاً:

ـ دفنوه جنب حجرتك، ستنام الليلة جنب واحد «طازة»

وضحكوا جميعاً.

أخرج النفس وقال:

ـ أنا لاأخاف.. تركنا الخوف من زمن بعيد.

كان يهرب وينام في المقابر، يهرب من أبيه وأمه وشغله عند صانع الحصر، كان لايلبس في قدميه غير القبقاب وعلى جسمه

غير الجلابية، ووجد في المقابر خوفاً وراحة ودفئاً غريباً. وفي أيام الخميس يكون الرزق كله.

مد الحارس يده ـ كأنما تذكر خوفه القديم من الليل الطويل والعفاريت التي يسمع عنها ـ مد يده وسحب الكوتشينة، فرها بين يديه المعروقتين.

وهمس:

ـ لافائدة.

ضحك العجوز وبانت اللثة الخالية من الأسنان، وقام ليجلس أمام الحارس بدون كلام، وفرك يديه.

ـ شاي على حساب الدور.

ضحك العجوز أكثر عندما قلب الورق ووجد «الكومى» يطالعه في دوره الأول. هكذا كان يهرب متحدياً خوفه، يلبد في المقابر، ينام مرعوباً ويقوم فرحاً بالنهار، يتحسس الدروب والتراب ويرافق الموتى والأسماء المحفورة على الرخام، وتعرف على الهاربين مثله، والمتشردين، صادقهم، ولاعبهم الورق وهزمهم. وأتى بوابور سبرتو وشربوا عنده الشاي، ثم أصبح يستضيفهم، ويأنس المكان، ويتمدد في أسترخاء وبلا رهبة على التراب الناعم محدثاً أحياناً الموتى وأحياناً نفسه، ولما خرج ذات يوم ليشرب الشاي في الكشك كانت يده ممسكة بعصىً من شجرة قوية، شرب الشاي وعاد ليجلس على باب المقابر، وعندما حاول شاب أن يدخل المقابر في غير ميعاد زيارتها هم واقفاً فاردا ذراعيه ممسكاً بعصاه وسأله في تحدٍ وقوة:

ـ الى اين؟ ممنوع.

من يومها وقف على باب المقابر حارساً لها، منصباً نفسه حامياً ومدافعاً عنها، يحكون عن إخفاء المسروقات في المقابر، وعن الزنا والهروب، ولو حاول متشرد أو مجرم أن يلوذ بالمقابر يوما لوجد الحارس فيدفع له أجرة ليله الطويل، ويلعبان الورق ويشربان الشاي ويتحدثان عن الزمن القاسي.

انهزم الحارس، رمى آخر ولد في يده.. وقال زاعقاً:

ـ العجوز تعلم السرقة.

ثم مد يده بالجوزة.

قال ذو الصوت المرتعش:

ـ أدفن الميت في الليل حلال أم حرام؟

قال الحارس في زهق:

ـ كله زمن ربنا.. وكلها أرض ربنا.

ونهض، وسألوه إلى اين.. فقال ان الجو سيبرد، وشد عصاه وخرج، فضحك صاحب المقهى وقال:

ـ هكذا.. كلما انهزم دخل لينام في مقبرته.

في الخارج كان الهواء بارداً، شد طاقيته حتى أذنيه ومضى على مهل، ولكن ليس ناحية المقابر بل ناحية المنحدر.. سار كثيراً بخطى وئيدة.. ثم وقف يتأمل الهابطين مع المنحدر، لعلها فيهم.. هي ستعرفه.. هو نسى وجهها.. لم يرها إلا اليوم.. حيث كانت في زيارة قريب لها ميت ودار الحديث بطيئاً حتى تعرف بها وبفقرها.. وبحاجتها لمكان.

قالت له: أنا مقطوعة من شجرة.

هي ستعرفه، وهو لم يعرف ملامحها، غير أنها نحيفة وطويلة، تذكر جيداً، قال لها أنا في هذا الكشك. الظلام يمحو الملامح، ولماذا تأخرت؟ لقد فرش الحصيرة ورتب الاشياء بجانب الجدار، وحلق ذقنه وشعره. وضع يده في جيب البالطو. زمن طويل مر بلا حلم.. لماذا جاءت الآن؟ ولماذا سألته عن مكان؟

خطا بتوءدة.

قال لها: نفسي في طبق طبيخ وتأتي في صحن من الصباح.

قالت له: سأتيك بصحن وبه مطبوخ اللحم بالبطاطس والطماطم.

قال لها: عندي مكان دافيء.

ولم تأت.

ارتعشت يده الممسكة بالعصى، نزل مرة اخرى مع المنحدر. عند الكشك تحاشى العودة لأصحابه، فتخطى عتبة المقابر ليدخل.

دروب من التراب الناعم يعرفها، ومقابر في صف واحد، ومقابر تعترض الطريق، يحفظ المقابر، شجرة النبق.. والمستكة.. والصبار.. وست الحسن المتسلقة.

سنوات حفظ فيها المقابر وأصحابها والشيوخ والعيال وقاريء القرآن، والبنت الغلبانة التي تحمل فوق رأسها برميل الماء.

ـ أرش ماء يا عم.. أرش ماء يا خالة.

هو يحب أيام الصيف، تكون المقابر جنة، ترش البنت الماء وتذهب إلى حجرته وترش الماء فيهبط الغبار والتراب، وتدس في جيب جلبابها قرشاً بفرح، وساعات تجلس معه تحكي له ويحكي لها، ويسقيها كوب شاي وهي تسرق له من أمها طبق المحشي

الذي يشتاق له .

كتل سوداء تحمل وجوها حزينة ، والذكريات تخرج من الافواه بلا توقف ، تخرج في تدفق وألم .

قالت له امرأة تشبه أمه التي ماتت من زمن لايعرفه :

ـ خذ بالك من لحمنا وعظمنا .

نظر لها طويلاً ، تشبه أمه تماماً .

ويفرح أيام الخميس ، يفرجها الله عليه ، يتسامر مع الناس ، هم يحبونه ، ويعطفون عليه ، ويعطونه الفلوس ، ويترحم على الموتى ، ويجمع الرحمة من الكعك والقرص والبلح والنقود ويشتري الشاي والسكر ويضعه في حجرته المقبرة .

كانت مقبرة .

حجرة خالية لهل سقف متين وجدرانها ملساء وبها حجر رخامي . زمان كان أصحابها يقرأون القرآن للميت ، كان بها القش والصبار والأخضر ، غير أن أهلها انقطعوا عنها ، وتركوها ، وجلس هو فيها فرش حصراً واشترى وابور سبرتو وبراد ، ووضع بها مرتبة وصندوقاً خشبيا وعصاه ، وأصبحت حجرته .

في الليل يضيء مصباح الجاز ويسمع نشرة الاخبار في الراديو الترانزستور وينام . في الصبح يقوم . توقظه زقزقات العصافير التي تتكاثر فوق الشجر ، ويمشي على التراب المندّىٰ وينظر حواليه ، يحب الصبح والشمس ، يلف لفة بالمقابر ليرى ماحدث بها في الليل البهيم ، وهو الذي عليه أن يحميها ويحرسها ، ويضحك اصدقاء الكشك :

ـ تحرس الموتى من ماذا ؟

ينهض واقفاً ويقول :

ـ من الكلاب والحرامية . . وأهم شيء الكلاب . . ماذا لوسرق كلب جثتك ؟

ويضحكون .

يراجع على الابواب والشبابيك ، ولو اكتشف سرقة باب أو شباك لايفعل شيئاً ، ويتمتم :

ـ أولاد الحرام يسرقون الموتى .

ويمضي سائراً ببطء على التراب المندي ويخرج ليشرب الشاي والسيجارة ، ويجلس في الشمس ممددا رجله ، ويحكي عن عفاريت لم يرها .

دخل الحجرة وجدها نظيفة ومرتبة ومجهزة لأستقبال المرأة التي لم تأت . . لماذا ضحكت عليه ؟ زمن طويل والوعد كاذب .

خرج في غيظ . . خرج مسرعاً ، وشق طريقه لخارج المقابر .

ضحك الصحاب ، قال العجوز :

ـ لماذا رجعت ؟

تلعثم قليلاً ، ثم قال :

ـ سأخلص هزيمة دور الكوتشينة .

ضحك العجوز ، وقام دون كلام وجذب كرسي القش وجلس أمامه ، أزاح الحارس طاقيته عن أذنيه وفر الكوتشينة .

ـ شاي على حساب الدور .

ارتمى ظل باهت على المنضدة ، وكحت سيدة في خجل ، فانتفض هو . أتكون هي ؟

هو لايعرفها . . هي ستعرفه .

قالت :

ـ مساء الخير .

وكانت تحمل على كف يدها اليسرى طبق صاج مغطى ، قام مسرعاً ، لم يستأذن ، ولم يرم السلام .

همس لها في الظلمة :

ـ أنت !

قالت :

ـ نعم . . جئت لك ومعي صحن البطاطس .

شدّها من يدها اليمنىٰ ودخلا المقابر ، وداسا معاً على التراب الناعم ، تشبثت به خوفاً .

شجرة نبق . . أشجار مستكة . . ورائحة .

همس لها :

ـ بحجرتي حصيرة . . ووابورسبرتو . . وشاي .

شعر

عادل عبد الله

تجليات أبي العلاء

(١)

كانَ أحتدامُ العين في الاعمىٰ، يكررُ
هاجسَ الاقفالِ تطلق عبرَ خشخشةِ
المفاتيحِ الذراعَ مظالماً خرساء يحجبُها
الصدا، العضلاتُ تمنعُ سورْةَ
العضلاتِ عن كسرِ العكازةِ،
أبيضُ متناثرٌ منِ فيضِ عاصفةٍ
تهبُ علىٰ مشارفِ نفسها،
كتلٌ من الاختتامِ تطبعُ في خلاصتها

الفَناء

من أجلِ صوتٍ موحشٍ
كسرَ الربيعُ جماله،
وأستنجدتْ بالدودِ خاصرة البقاءْ

(٢)

عشرينَ عاماً بأتجاهِ طفولةٍ يسعى
ليدركَ جثةً ، عَبرتْ مجساتِ المدافنِ
حاملاً في أنفِ كليتهِ خزائنَ عطرها
عشرينَ قرناً ماثلاً في محفلِ التبشيرِ،
يرقبها تصارعُ لبوةِ الرومانِ،
أحلامُ علىٰ فئةِ الحقيقةِ،
أرّخَ المتفرجونَ
تداخلتْ في برهةِ الصنمِ النساءُ
يمامة في الأفقِ تنزعُ من لحاءِ سحابةٍ
ذكرى سعادتها

(٣)

متشرفاً حبلاً تآكلَ،
عارفاً أني سأقفزُ ذاتَ يومٍ
حين يكتملُ المكانُ،
وتردمُ الحدقاتُ بالطرفِ المؤجلِ من مساءٍ
لم يحن
من أول الأعضاء في جسدي سيلدغ في الفراغ
المحضِ صورَتهُ ؟
أكادُ أسدُ بالكفِ أحتدامَ الجنحِ في وسطي،
أكادُ أشدُ في خوفٍ سيرفعني الحجارَ
مهابطُ انثىٰ تضمّدُ في معاولها سنيناً
لم يفتتها السقوطُ

الآن تدركُ سعدَها شمسٌ اضاعتْ
في ظلامٍ عاقرٍ أبهىٰ أجنتها ،
ربيعُ هياكلِ المتسابقينَ يخورُ في صبحِ العظامِ
هياكلُ مشغولةٌ بالموتِ تتبعُ صدرَها
كانتْ تسيرُ وكانَ سربُ أخضرُ
يلقي ملامحَهُ علىٰ جمعٍ يليقُ بخطبتي ،
هل تذكرونَ مليكةً وضعتْ وأخفتْ عن مجرتها
تفاصيل الولادةِ كي تتوجَ آخرا ؟
هل تعرفونَ بأنها عَصَفَتْهُ في ليلٍ
ودقتْ جندها للريحِ كثباناً تبددُ ما يرى ؟
نُطفٌ مفرقةٌ تفوحُ علىٰ بلاطِ قبورهم شجرا
في كل جيلٍ ينحني قمرٌ ليذرفَ دمعةً قربي
ويحملُ عن يدي حجرا ،
تلفّت مرةً حولي وألقىٰ عن يديهِ دراهماً ملكيةً
حملتْ جوانبها ملامحَ صورتي ،
قالَ أهتدِ بخطوطها ،
مُتجمعاً أسعىٰ
أقودُ قصائدي وشماً يدلُ علىٰ فصيلةِ كوكبٍ
نادىٰ بنيهِ ببيعةٍ
فأصطفَّ في ابوابهِ الشُعَرا .

بهاء طاهر

بالأمس حلمت بك

- ١ -

أذهب الى العمل في الصباح، وأعود في المساء للبيت.

يحدث هذا خمسة أيام في الأسبوع، يحدث هذا في مدينة أجنبية في الشمال. حين أنزل في الصباح كثيرا ما أجد على محطة الأتوبيس فتاة شقراء في خدها طابع الحسن، بمجرد أن تراني قادما من بعيد تحول وجهها للناحية الأخرى. لا تنظر في وجهي أبدا مهما طال وقوفنا.

وعندما أعود إلى البيت في المساء أفتح التلفزيون وأغلقه وأفتح الراديو وأغلقه وأتجول قليلا في الشقة الخالية. أعدل أوضاع الصور على الحائط والكتب في الأرفف، أغسل صحونا، أكلم نفسي في المرآة قليلا. يتقدم الليل.

وفي معظم الليالي يكلمني في التلفون صديقي كمال؟ الذي يسكن في مدينة أخرى. يسألني هل هناك أخبار؟

أقول ليست هناك أخبار، فيشكو أحواله قليلا وأشكو أحوالي قليلا، وأخيرا يتنهد ويقول ربما أطلبك غدا.

بعد فترة أنام. غالبا ما يحدث هذا وأنا أقرأ. في هذا الأسبوع أهداني فتحي، زميلي في العمل كتابا عن الصوفية. كنا قلة من العرب نعمل في مؤسسة عربية في هذه المدينة ولكن رئيس المؤسسة ومعظم العاملين فيها كانوا من الأجانب. في هذه الظروف أحب فتحي الصوفية. ولما كنت عائدا إلى البيت في المساء بدأت أقرأ الكتاب في الأتوبيس. قرأت قليلا الى أن قال الكاتب ان الروح تغادر الجسد في بعض الأحيان وتقوم ببعض الجولات. يحدث ذلك بالليل أثناء النوم وان لم يكن شرطا. تلتقي الروح أحيانا بأرواح شريرة وأحيانا بأرواح طيبة، يحدث اتصال.

شعرت بالخوف وأغلقت الكتاب.

سألني جاري في الأتوبيس ماهذه اللغة؟ وعرفت أنه غريب مثلى لأن أهل هذا البلد لا يكلمون أحدا. وعندما رددت عليه قال لغة طريفة. معظم الحروف تكتب تحت السطر. قلت له إنني لا أفهم فأمسك الكتاب وفتحه وأشار الى الراء والواو والزاي وإلى الميم والعين والحاء في أواخر الكلمات. أشرت بانتصار إلى الألف والباء والدال والطاء. قال ولكن عندما تنظر إلى الصفحة تلاحظ أن معظم الحروف تحت السطر. سألته عن معنى ذلك فقلب كفيه.

عندما وصلت إلى البيت طلبني كمال في التلفون مبكراً وسألني عن الأخبار. قلت له عن الجولات التي تقوم بها الروح وأن معظم الحروف تكتب تحت السطر. سكت قليلا ثم سألني الجو بارد عندكم؟ قلت نعم، فقال عندنا

يسقط الثلج. ثم سألني فجأة، كيف تتجول الروح أين تذهب؟ قلت لا أعرف وفي الغالب لن أقرأ الكتاب. قال هل يمكن إذن أن ترسله لي بالبريد؟ فوعدت أن افعل ذلك.

في الصباح ذهبت الى العمل. كنت سريعا ونشيطا لأقاوم البرد، ولكن في محطة الأتوبيس كانت الشقراء هناك وحولت وجهها. دهشت من نفسي لأنني أهتم بذلك وقلت ملعون أبوها.

كان كتاب الأرواح معي لكي أرسله بالبريد. ولما ركبت الأتوبيس قلت لنفسي انه ربما كانت المسألة عادية وربما يجب أن أقرأ صفحة أو صفحتين لأعرف كيف تتجول الروح وماذا تفعل ولكنني قاومت ذلك. وبينما كنت في الأتوبيس بدأ الثلج فجأة. سقط في البداية مثل قصاصات عشوائية متطايرة من الورق الأبيض ثم أصبح غزيرا وكثيفا وغلف العالم خارج الأتوبيس بستارة متحركة من نمنمة بيضاء بلا نهاية. برغم ذلك نزلت في محطة مكتب البريد. وضعت الكتاب تحت معطفي حتى لا يبتل وجريت حتى المكتب ولكن في خطوات محسوبة لكي لا تنزلق قدمي في الثلج الناعم. وقبل أن أدخل المكتب توقفت لأنفض الثلج عن شعري وعن معطفي. اصطدم بي شخص من الخلف. التفت، وكانت هي فتاة المحطة. التقت نظراتنا لثوان وتمتمنا في نفس الوقت بالاعتذار ثم تخطتني واندفعت الى المكتب. وقفت في طابور قصير أمام شباك تسجيل الرسائل الذي لم يفتح بعد. وعندما فتح الشباك رأيتها تجلس خلفه بعد أن خلعت جاكتتها الصوفية. كان شعرها الأصفر مقصوصا حتى رقبتها ومفروقا في الوسط تتدلى منه خصلة مصففة بعرض الجبين، وكان ذلك وطابع الحسن في خدها يعطيان وجهها المستدير الجميل شيئا من الطفولة. وجاء دوري فسلمتها الكتاب. تطلعت لثوان بدهشة الى غلافه بزخرفته المذهبية ثم تجمدت ملامحها مرة أخرى على عادة أهل البلد حين يعملون. وضعت الكتاب على ميزان وقالت لي عن الثمن. لم تنظر في وجهي.

كان الثلج مايزال غزيرا عندما خرجت. فرش الأرصفة بالفعل وكسا أسقف السيارات الملونة التي كانت تسير ببطء بغشاء موحد رقيق. لم تكن معي مظلتي فوقفت أحتمي من الثلج في مدخل مكتب البريد. بدأت أقلق لأنني تأخرت عن موعد العمل ولكن لم يكن هناك ما أستطيع عمله في هذا الجو. جاء عبر الطريق رجل يعدو ووقف إلى جانبي وهو يلهث وراح ينفض الثلج عن ثيابه، وحين انتهى وضع يديه في جيبي معطفه وأخذ يزفر الهواء دخانا من فمه وأنفه. كانت السيارات تمر أمامنا ببطيئة ترسم إطاراتها شريطا أسود منقوشا وسط الثلج في أسفلت الطريق، فاندفع الرجل ورفع ابهامه لعدة سيارات لكن أحداً لم ينظر اليه. رجع الى المدخل وقد تكوم عليه ثلج جديد ثم نظر اليّ بشيء من الغضب وقال أنت أجنبي، أليس كذلك؟ هززت رأسي فقال عندكم أوغاد بهذا الشكل؟ لا يتوقفون حتى مع هذا الثلج؟ قلت عندنا شمس. سألني وما الذي جاء بك الى هنا؟ أشرت باصبعي الى السماء فضحك.

في المكتب قال لي رئيسي الأجنبي وهو يلوح بيديه «شوية . . شوية»، وكان يعتقد أن هذا يعني بالعربية أنني جئت متأخرا. قلت ان هناك ظروفا تحدث. ولكنه كان سعيدا لأنه تكلم بالعربية ولأنني فهمت. سألني عن صحتي، هل هي جيدة، فقلت نعم. وعندما قابلت فتحي سألني إن كنت قد قرأت في الكتاب، قلت لا. هز رأسه في حزن وقال خسارة، روحك شفافة. ثم دفع سبابته في صدري وقال يمكن أن ينبت بستان في صدرك. قلت له إن صدري مثقل بما فيه الكفاية فقال في هذه التربة ينبت البستان. دفعت سبابتي في صدره وقلت يكفي بستان واحد في المكتب، وانصرفت عنه.

في المساء عدت إلى البيت.

كان الثلج على الرصيف عاليا يمتد بساطا ناعما ولامعا على جانبي الطريق الأسود المغسول، وكان يصنع من أغصان الأشجار العارية من الأوراق ثعابين بيضاء متعرجة وينقط أوراق الأشجار القليلة التي تحتفظ بخضرتها بزهور منيرة. كان هناك الدفء الذي يعقب الثلج وسكون. في البيت لم أفتح التلفزيون. نظرت من النافذة وكان الثلج في كل مكان، والسيارات المحاذية للرصيف قبباً بيضاء بلا معالم. كان صمت وحزن فجلست أتأمل حالي.

عندما طلبني كمال في التليفون قلت له إن الثلج قد وصل فقال لي إن هناك ثلجا يغمر روحه. سألته عن السبب فقال إنه اكتشف أنه مرت عليه عشر سنين وهو يعمل في بنوك هذه البلدة، وقد تزوج واحدة من البلد طيبة وجميلة، وحصل على الجنسية منها والناس تحسده لذلك ولكنه تعيس جدا. سألته مرة أخرى عن السبب فقال أليس عمل البنوك نوعا من الربا؟ هناك شيء قلق في ضميري. قلت له ألا يهتم وأنني أرسلت له الكتاب في البريد وإذا كانت روحه شفافة فسينبت له بستان في صدره. ضحك وقال حرارتي مرتفعة لأنني تعرضت للبرد وأكلت زبدة بالثوم وأظن أن روحي الان كثيفة. قلت له خذ حبة أسبرين ونم.

في الصباح لم أذهب إلى العمل.

كان ذلك يوم السبت، لكنني صحوت في نفس الموعد كأيام العمل وأخذت وأنا في الفراش أرتب في ذهني الأشياء التي سأفعلها. سأشتري خبزا وأكلا يكفيني بقية أيام الأسبوع. سآخذ ثيابي للمغسلة. في المساء سأذهب الى السينما. قبل ذلك سأكلم كمال في التليفون لأسأل عن صحته ولأقول له إنني لن أكون في البيت هذا المساء. وعندما استقر رأيي على ذلك نهضت من الفراش.

نظرت من النافذة وكان الثلج كما هو، لكنه فقد بريقه. ووسط الرصيف كان هناك ممر موحل منقوش بآثار الأقدام يشق الثلج المتصلب، وتحت

الـرصيف كانت أكـوام أخـرى من ثلج موحـل كسحهـا الكناسون في الليل من وسـط الطـريـق، وقدرت من طريقة لبس المارة القليلين مشيتهم برؤوس محنية وأيديهم في جيوب معاطفهم أن البرد شديد.

تدثـرت جيـدا قبـل أن أنـزل ولكنني كنت أعـرف أنه لا علاج لأهم شيء: الأنف والأذنين، أحيـانـا أرفـع الكـوفيـة حتى أنفي لكنني أشعر باختناق وأشعر أيضـا بالبـرد في رقبتي. في الظـروف العـادية يفيد المشي السريع أو الجري، ولكن هذا مستحيـل مع وجـود الثلج على الأرصفة. بالرغم من ذلك كان لا بد من النزول، ففوضت أمري الى الله ومن قبيل الاحتياط لبست جوربين ثقيلين. قررت أن أبدأ بالمغسلة فحملت ثيابي في كيس ونزلت.

كانت تلك المغسلة محـلا للخـدمـة الـذاتيـة وفيها حوالي عشر غسالات. تضـع نقـودك وثيـابك وصابونك في الماكينة وتنتظر الى أن تنتهي أو تنصرف ثم تعـود في موعـد الانتهـاء. وفي المحـل موظفـة واحدة تراقب سير الأمور وتبيع الصـابـون في أكـواب لمن ليس لديـه. وعنـدمـا دخلت كانت كل الغســالات مشغـولـة وهنـاك سيـدة عجـوز من أهـل البلد تجلس منتظرة على كرسي والى جوارها كيس ثيابها. جلست أيضا على مقعد خال أنتظر، ولكن تيارا خبيثا كان يتسـرب من الفتحـة الرفيعة بين ضلفتي الباب الزجاجي فقمت وأخذت أتجول بين الغســالات. رحت أنظـر الى عيونها الزجاجية الدائرية محاولا أن أفهم من طريقـة خض الثيـاب ودرجة نظافتها أنها أوشكت أن تفرغ. من مكاني سمعت السيـدة العجـوز تقـول بصـوت حاد سآخـذ أول غسـالـة تنتهي. لم أنظر إليها وواصلت تجولي بحثا عن الدفء.

دخلت لفحـة من الهـواء البارد ودخل معها رجلان افريقيان يحمل احدهما كيسـا مملوءا بالثيـاب والاخـر كيسـا فارغـا. كانا يتكلمان لغتهما ويضحكان. توجها إلى إحدى الغسالات وكانت قد توقفت عن العمل بالفعل فأدار أحدهما زرار التجفيف ووقفا ينتظران.

مرة أخـرى قالت السيـدة العجـوز بصوتها الجاد المرتفع سآخذ أول غسالة تنتهي. كانت نحيلة طويلة الرقبة، لها عينان ملونتان خاملتان، حدقتاها دائرتان رمـاديتـان في جوف كل منهمـا دائـرة كستنـائية صغيرة. وكان وجهها المعروق يلمع كأنه مدهون بالزيت.

التفت اليهـا الافـريقي الـذي يحمـل الكيس الملآن وقـال لها بلهجة رقيقة حضـرت هنـا مع صديقي من قبلك يا مدام. واتفقت مع الآنســة ان آخذ غسالة عنـدمـا ينتهي هو. قال هذا وأشـار للفتـاة التي كانت تجلس الى منضدة صغيرة فهزت رأسها تؤمن على ما قال.

وقفت السيدة وتحركت نحو الفتاة وقد اتسعت عيناها واحتقن وجهها وقالت ما معنى هذا؟ أنتظر كل هذا الوقت ثم يأتي من يأخذ دوري، وزنجي أيضا؟

احمرت عينا الأفريقي وتقدم منها خطوة وهو يقول بصوت خفيض:

ـ ماذا تقصدين بذلك؟

تراجعت خطـوة وقـالت ـ في هذا البلد نحن نحتـرم النظـام، لسنـا كالبـلاد التي.. قاطعها وهو ما يزال يقترب منها ـ لا يعنيني نظامك ولا بلدك، ماذا قلت؟

تراجعت خطوة أخرى وهي تقول ـ ماذا قلت؟ ألست بالفعل زنجيا؟

قال وقد أصبح وجهه في وجهها ـ نعم وأنا فخور بذلك فقولي ماذا تقصدين.

جلست مكانها فجأة وقالت بصوت يكاد لا يسمع ـ لا شيء.

فجأة مال الافريقي بجذعه الى الخلف وأخذ يقهقه وهو يقول ـ إذن فأنت لا ينقصك الأدب وحده ولكن الشجاعة أيضا. الأدب والشجاعة...

جذبـه صديقـه من يده وهـو مايـزال يقهقـه وأخـذا مرة أخـرى يتكلمـان ويضحكان، فانفجرت العجوز مكلمة لا أحد.

ـ وعلى العموم فأنا لا أحب أن أستعمل هذه الغسالة؟

قال الافـريقي الـذي كان يجمع ثيابه من الغسالة ويضعها في كيسه متظاهرا إنه يبكي ـ يالِلأسف... سأحزن جدا لذلك.

نظرت السيدة للفتاة التي تجلس خلف المنضدة وقالت لها ـ أرأيت؟

قالت الفتاة وهي تتطلع للسقف ـ لا شأن لي بذلك.

التفتت العجوز تبحث عن شخص اخر تكلمه لم تجد سواي فأدارت وجهها نحو الباب الزجاجي وهي تتمتم وتهز رأسها ـ ماذا جرى لهذا البلد؟ ماذا جرى لهذا البلد؟

بعـد أن انتهيت من غسـل ثيابي، خرجت متجها الى المتجر لأشتري اشياء الأسبـوع. كان وجهي ملتهبـا عندما خرجت من المغسلة، ومضت مدة قبل أن أشعر بالبرد وأضطر إلى ربط الكوفية حول أنفي.

وفي المتجـر بينمـا كنت أجمـع علب الصلصـة والشاي والسكر قابلت فتاة مكتب البـريـد. كانت تدفـع أمـامهـا عربـة فيهـا باقـة ورد وعلب صابـون وخضروات. ولما التقينا تطلعت إليّ وعلى فمها ابتسامة مترددة، فأدرت وجهي.

في البيت طلبت كمـال في التليفـون. سألتـه عن صحتـه فقـال أن الحرارة هبطت ولكنه مازال يشعر بدوار. سألته إن كان الكتاب قد وصله فقال إنه تسلمه الان وسيعيده اليّ بعد أن يقرأه. قلت له إنني لا أحتاج الى الكتاب ولا الى أي أرواح طيبة أو شريرة ويكفي أشرار البشر. حكيت له مادار في المغسلة، وكنت منفعلا بعض الشيء لكنه رد بهدوء وقال ماأهمية ذلك؟ أنا أعيش هنا من سنين وأعرف كيف ينظر أهل البلد الى الأجانب لكنني لا أهتم بذلك أبداً. أعتبر أنني أعيش في صحـراء وأن شقتي خيمـة. خـارج العمـل لا أتعامل مع أحد أبداً ولا

أعتبر أن هناك بشرا . هذا هو الحل المثالي معهم وليست هذه هي المشكلة . قلت له إذن ما هي المشكلة؟ فقال نحن . المشكلة في داخلنا لكني لا أعرفها أبحث عنها طول الوقت لكني لا أعرفها . هل تعرف تفسير الأحلام؟ قلت أجرب . قال بالأمس حلمت أنني قابلت معاوية بن أبي سفيان وأنني كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين فغضب معاوية وقال ضعوه في السجن مع طه حسين ، لكنني استطعت أن أهرب وركبت تاكسي فوجدت نفسي في ميدان العتبة . قلت لكمال إن الخلاف كان مع يزيد وليس مع معاوية . فقال لي بشيء من الغضب هوحلم أم حصة تاريخ؟ ماذا تفهم منه؟ فكرت لكنني لم أفهم شيئا . قلت له ماذا كنت تفعل قبل الحلم؟ قال كنت أتمرن على الآلة الكاتبة الافرنجية . قلت هل يلزم هذا لعملك؟ قال لا ، ولكنه شيء مفيد . قلت له إنني لا أستطيع أن أفسر الحلم فقال لا يهم ، هل عندك أخبار؟ قلت لا .

في المساء ذهبت إلى السينما . كان الفيلم لا ترافياتا . وقفت في المدخل أنتظر خروج الحفلة وأحتمي بدفء الزحام . كنت أتفرج على صور الفيلم ، أرى كيف تصور المخرج غادة الكاميليا . وكانت كما أحلم بها نحيلة ، جميلة ، ذات عينين سوداوين واسعتين . سمعت صوتا من خلفي هل تسمح؟ التفت وكانت هي مرة أخرى بطابع الحسن في خدها . كانت تمسك سيجارة وتقربها من فمها وقالت هل تسمح أن تشعل لي السيجارة ، كانت تلبس بلوزة بيضاء من الصوف الثقيل عالية الرقبة وبنطلونا وبدا وجهها الخالي من المساحيق متوردا جدا ومرتبكا .

كانت طفلة أكثر من أي وقت وبدا لي غريبا أنها تمسك سيجارة . ابتسمت لها وأنا أخرج الولاعة فقالت يبدو أننا نلتقي في كل مكان . قلت المدينة صغيرة . قالت اسمي آن ماري . قلت لها عن اسمي . ابتسمت وهي تحرك السيجارة بين أصابعها بسرعة وقالت قررت أن أواجهك . قلت لها بدهشة هل نحن في حرب؟ فقالت لا ، لا تهتم . هل ستدخل الفيلم؟ قلت نعم . قالت تحب لا ترافياتا؟ قلت اعتدت أن أسمعها في أوبرا القاهرة . سألت في القاهرة أوبرا؟ قلت كان . استمرت تحرك السيجارة بين أصابعها في عصبية ثم قالت هل لديك مانع أن نتكلم قليلا بعد الفيلم؟ قلت سأكون هنا .

بعد الفيلم كانت موسيقى فيردي تملأني وذلك الحزن الرقيق الذي عرفته من أول مرة قرأت فيها غادة الكاميليا والذي يعاودني كلما شاهدت قصتها . وكانت مع آن ماري احدى صديقاتها عندما خرجت من الفيلم . عرفتني بها فتطلعت الى بفضول ثم صافحتني وانصرفت . سرنا في الطريق البارد الذي كاد يصبح خاليا بعد أن تفرق الخارجون من الفيلم . وكانت غادة الكاميليا لا تزال تملأني .

قالت ،تبدو حزينا .

قلت ،نعم .

فقالت وأنا أيضا . تذكرت بيتا من الشعر يقوله هاملت عن الممثل الذي يبكي على مأساة بطلته ، من تكون له ومن يكون لها حتى يبكي عليها؟ ثم راحت تهز رأسها وتقول : من تكون غادة الكاميليا لنا ومن نكون لها حتى نحزن عليها كل هذا الحزن؟

قلت ـ أكثر حقيقة من الناس الحقيقين .

وغلبني البرد فسألتها ـ هل تقصدين مكانا محددا؟

قالت ـ لا .

فجلسنا في أقرب مقهى .

كنا نجلس متقابلين الى منضدة صغيرة وأمامنا كوبا الشاي الساخن فقلت لها وأنا أبتسم ـ ها أنت تواجهينني ، فما هي المسألة؟

ابتسمت هي ايضا وقالت ـ كان الأمر يحتاج الى شيء من الشجاعة هذا كل شيء . لم أتعود أن أتكلم الىٰ الأجانب . ثم أضافت بسرعة أقصد الأشخاص الذين لا أعرفهم .

ضحكت ضحكة صغيرة وقلت ـ أنا لست خجلا لأني أجنبي .

فانحنت على كوب الشاي وقد احمر وجهها وقالت ـ بالطبع . بالطبع . ولماذا تخجل؟ ثم رفعت رأسها ونظرت اليّ وازداد وجهها احمرارا وهي تقول ـ أرجوك ألا تسيء فهمي . كان أبي قسا بروتستانتيا وقد علمنا أن نحب المسيح وأن نحب كل الناس في المسيح . أنا . . أنا لست كالآخرين .

قلت ـ هذا واضح . ولكن ألا تهتمين قليلا لأن هؤلاء الزبائن يراقبونك وأنت تجلسين مع رجل أجنبي ، ورجل ملون أيضا؟

قالت وهي ماتزال تثبت عينيها الزرقاوين في وجهي :

ـ مطلقا . ثم أضافت بصوت خافت ـ وهذا ما يحيرني .

ـ ما هو؟

ـ شيء يحدث . لا أستطيع أن أصفه . ربما تستطيع أن تساعدني .

سكت وبدأت أرشف الشاي منتظرا أن تواصل الحديث ولكنها توقفت عن الكلام أيضا وبدأت تشرب الشاي في صمت وهي تثبت نظرتها في المنضدة التي تفصل بيننا .

ثم قالت فجأة بصوت خفيض وكأنها تبذل جهدا للكلام ـ أرجوك إن شئت أن تحدثني عن نفسك . من أنت؟ من أين؟ أنا كما ترى من هذا البلد . أعمل في مكتب البريد . مات أبي وأعيش مع أمي . أحب السينما وأحب الموسيقى والقراءة . فمن أنت؟ ماذا تعمل هنا؟

قلت لها من أنا وماذا أعمل هنا .

قالت ـ وذلك الكتاب الذي أرسلته من عندي بالبريد . ذلك الكتاب ذو الغلاف المزخرف ، ماهو؟

ـ كتاب عن الصوفية . صعب أن أشرح لك . أناس يعتقدون أن القلب هو الذي

يفهم لا العقل. يمرنون أرواحهم لكي تصفو قلوبهم.

ـ مثل الرهبان؟

ـ ليس تماما. ولكني في الواقع لا أستطيع أن أشرح. لم أقرأ كتبهم ولا أفهمهم كثيرا.

ـ وأنت ماهي أفكارك؟

سكت.

استأنفت هي الكلام وقالت ـ في وقت من الأوقات تمنيت أن أعتنق الكاثوليكية وأن أصبح راهبة. أحببت ايضا القديس فرانسوا الأسيسي الذي كان يحب الفقراء والمرضى. في الواقع أني أحتفظ بصورته في غرفتي رغم أن أمي لا تحب ذلك.

ثم رجعت للخلف فجأة وقالت ـ هذا العالم يمرضني. لا فائدة، حاول ناس كثيرون ولكن لا فائدة. نفس الغباء في كل العصور. نفس الكراهية ونفس الكذب ونفس التعاسة. فكرت أيضا أن أذهب الى افريقيا، ربما أساعد إنسانا واحدا، فكرت. .

توقفت فجأة عن الكلام.

طفرت حبات من العرق في جبينها، فمسحتها بيدها ووضعت يدها على عينيها وقالت وهي مغمضة العينين ـ معذرة. أشعر أني ضايقتك. رأيت وجهك يتغير عندما سألتك ما هي أفكارك فأرجوك أن تسامحني، لا أريد أن أتطفل عليك.

قلت ـ لا أهمية لذلك. في الواقع كانت عندي أفكار فيما مضى، لكني الآن نسيتها. في بلدي لم يكد أحد يحتاج إليها فقررت أن أنساها نسيت أشياء كثيرة. ولكنك قلت إنني يمكن أن أساعدك، كيف يمكن أن أساعدك؟ وقلت إن شيئا عني يحيرك، ماهو؟ رفعت يدها من على عينها وظلت تنظر اليّ فترة ورموشها تختلج ثم قالت بلهجة عادية. هذا الشيء هو أني أراك كثيرا جدا. في كل يوم تقريبا مرة ومرتين. قلت لها ـ وما الغريب في ذلك؟ ما الغريب إذا كنا نسكن في نفس الحي ونركب نفس الأتوبيس في نفس الموعد؟

قالت باللهجة العادية ذاتها ـ لا شيء. غير أنني أراك ايضا عندما لا أراك. أشعر قبل أن أقابلك بأنك موجود وعندما أرفع عيني أجدها هناك. أحيانا أتخيل هذا فحسب ولا تكون هناك. ولكني أكاد ألمسك.

قلت وأنا أحاول أن ابتسم ـ ربما كنت تحبينني؟

فقالت دون أن تبتسم ـ لا.

ثم حولت عينيها وقالت ـ سامحني. في الواقع أني أكرهك.

ثم نظرت إلي. كان وجهها محتقنا، وعيناها محمرتين وقد غادر ملامحها كل جمال. تطلعت الى عينيها. وكانت بالفعل تكرهني.

في الأسبوع التالي أيضا ذهبت الى العمل وعدت الى البيت.

هبط ثلج جديد واشتد البرد.

ذهبت مرة الى فتحي في مكتبه وقلت له: هذه الحياة تحيرني فأرجوك ان تعلمني شيئا. قال كيف أعلمك وأنا لا أعلم؟ افعل مثلي. دع روحك تتفتح يوما ستكتشف أنت وسأكتشف أنا خلف هذه الصحراء تلك الأزهار الموعودة التي لا حد لجمالها.

قلت له هذا الكلام يخيفني ولا يعزيني. أريد شيئا محددا. كيف وصلت أنت إلى هذا التوازن والسلام؟ قال ألغيت ارادتي وسلمتها لصاحب الأمر. ولم يكن ممكنا أن نواصل الحديث.

كلمني كمال في التليفون عدة مرات. لم يذكر شيئا عن الكتاب لكنه قال لي ذات مرة إنه قرر أن يستقيل من البنك. وفي هذه الفترة كثرت الأحلام عند كمال. كان هناك شيء يتكرر بكثرة في أحلامه: أنه يتعلم عزف الكمان. في أحد الأحلام ضاع منه القوس الذي يعزف به واضطر أن يستخدم مسطرة ليواصل العزف. وفي حلم آخر كانت هناك لجنة ستمتحنه ولكن زجاجة الدواء الذي يساعد على العزف انكسرت وكانت جميع الصيدليات مغلقة فأراد أن يعتذر للجنة ولكنه لم يجد الحذاء فدفعوه إلى المسرح دون حذاء، وهكذا.

وفي نهاية الأسبوع دعتني آن ماري الى بيتها لترد لي دعوة الشاي كما قالت.

كنا قد التقينا في الصباح عدة مرات على محطة الاتوبيس وتبادلنا الحديث.

طلبت مني أن أغفر لها صراحتها في ذلك اليوم. طلبت مني أن أنظر للمسألة على أنها تعاني من أزمة نفسية لا علاقة لها بي. والواقع أنها كانت تحب واحداً من مواطنيها ولكنه تركها منذ شهور.

سافر الى الخارج بعد أن كانا قد اتفقا على الزواج ومن هناك بعث إليها اعتذارا. قالت انه كان يمكن ألا يعدها بالزواج وأنها كانت ستحبه وتبقى معه برغم ذلك. ولكن أن يعد وعدا لم يرغمه عليه أحد ثم ينكثه فهذا في الواقع هو ما يمرضها. وهي تكاد تكون سعيدة لأنها تخلصت من شخص بهذه الأخلاق في الوقت المناسب. ثم تكلمت عني. قالت إنها تحاول أن تنظر للمسألة بمنتهى الموضوعية. كأنها تتكلم عني أو عنها ولكن عن بشر آخرين، وترجو أن أسامحها. هل تكرهني لأنها رأتني في هذه الظروف؟ هل أذكرها بذلك الشخص الاخر الذي اصبحت الان تكرهه؟ ولماذا؟ هل لأن فيّ شيئا يشبهه؟ ماهو؟ هل لأنه سافر للخارج مثلا؟ هي تعرف أن المسألة معقدة جدا وستفهم تماما إذا رفضت أن اساعدها بل وستعذرني وتشكرني لأنني وافقت أن أستمع اليها. أما إن شئت أن اساعدها فسيكون هذا كرما بالغا مني وستقدر لي هذا الجميل.

في نهاية الأسبوع التقينا على محطة الأوتوبيس. كانت سحب داكنة تغطي السماء وتجعل النهار معتما وكان الثلج راكدا على الأرصفة وشرفات البيوت. وجاءت آن ماري في الموعد ترتدي كالعادة بنطلونا وجاكتة بيضاء من الصوف تضع يديها في جيبيها، وتربط كوفية حول رقبتها. لم أرها أبدا تلبس معطفا أو فستانا. وبدت وهي تتقدم مني بخطوتها المترددة نحيلة وضئيلة وشعرت نحوها بإشفاق غريب.

قادتني إلى بيتها تسكن عمارة قديمة ذات شرفات من حديد مقوس مشغول. كثيرا ما مررت أمامها في الصيف ووقفت أتأمل شرفاتها الرقيقة وهي موشاة بزرع أخضر وزهور حمراء كبيرة. الآن كانت الشرفات عارية وقد تكومت نقط من الثلج على الأجزاء المحدبة من قضبان الحديد المقوس المتوازية.

لم نكد نقول شيئا حتى وصلنا إلى شقتها، ولكنها ونحن نصعد السلم غمغمت باعتذار لأنه ليس هناك مصعد وهي تسكن في الدور الثالث. فتحت الباب بمفتاحها وفي مدخل الشقة كانت هناك ستارة بيضاء، عبرناها فدخلنا الى صالة فيها مناضد صغيرة تعلوها دمى وتماثيل خشبية صغيرة على مفارش بيضاء مطرزة. كانت المفارش ناصعة البياض والمناضد الصغيرة والتماثيل التي تعلوها موضوعة في أبعاد متناسقة تماما وسط زهور عفية ومعتنى بها. كانت زهور قرنفل كبيرة بيضاء وحمراء ووردية. وعلى جانبي الصالة كان هناك دولابان خشبيان بضلف زجاجية لها ستائر من الدانتيلا، ويزدحمان بالكتب. ووسط الدولابين بالضبط مائدة خشبية مستطيلة تجلس إليها سيدة ذات شعر أبيض معقوص تلبس نظارة كبيرة العدسات وتقرأ مجلة. قالت آن ماري هذه أمي، ثم تقدمت منها وقبلتها في جبينها وقالت بصوت عال هذا هو. هزت أمها رأسها وابتسمت وقالت صباح الخير ياسيدي. فقلت صباح الخير. قالت آن ماري ارفع صوتك إنها لا تسمع جيدا. جلست على كرسي بجوارها وظللت ساكنا بينما كانت هي تحنى رأسها وتتطلع الى مبتسمة بعينيها الزرقاوين الصافيتين اللتين ورثتهما آن ماري. تطلعت اليّ طويلا من خلف العدستين الكبيرتين المنزلقتين على أنفها، ثم قالت من افريقيا؟ هززت رأسي فأشارت بيدها الى قناعين أسودين مرشوقين في الحائط يتوسطهما صليب خشبي وقالت أحب النحت الافريقي. ضمت أصابعها البيضاء المتغضنة وأخذت تهز قبضتها وهي تقول فيه القوة، ثم فتحت راحتها وحركت يدها حركة متموجة وقالت وفيه ايضا رشاقة ونعومة. ثم قالت من أين في افريقيا؟ قلت بصوت مرتفع أنا من مصر. رفعت حاجبيها مندهشة قليلا وقالت مصر؟ تمنيت دائما أن أزورها. ذهب زوجي الى مصر في سنة... في سنة، لا أذكر. لم نكن قد تزوجنا بعد ولكني مازلت محتفظة بالصور. اعتمدت بيدها على المائدة وهمت بالنهوض ولكنها توقفت لحظة وقالت أذكر أن زوجي قال لي إنهم في مصر يجيدون السحر. قلت بدهشة:السحر؟ فهزت رأسها، قلت وأنا أحاول أن أضحك، ربما كان ذلك أيام سيدنا موسى.

فقالت وهي ماتزال تعتمد بيديها على المائدة: شاهد زوجي أشياء، فقلت ربما. نهضت من مكانها بصعوبة وفي هذه اللحظة عادت آن ماري تحمل ثلاثة أكواب من الشاي على صينية وقالت بصوت مرتفع يكفي هذا ياماما. فقالت أمها بنوع من الاحتجاج ولكنني أريد أن يرى هذا السيد الصور. وسارت ببطء محنية الظهر الى أحد الدواليب وفتحته. قالت آن ماري باعتذار وهي تضع أكواب الشاي على المائدة إنها لا تخرج كثيرا وعندما ترى أحدا لا تكف عن الكلام. فقلت لا يضايقني هذا. وكانت أمها الآن تكلم نفسها وتقول أين ذهب؟ أين يمكن أن يكون قد ذهب؟ كان دائما هنا.

حملت آن ماري كوب الشاي الموضوع في حامل معدني وقالت تعال. لنذهب الى غرفتي. فحملت كوبي وتبعتها.

كانت غرفتها صغيرة ومرتبة، أثاثها حديث وبسيط على عكس الصالة وتشغل الحائط أرفف عليها كتب كثيرة. وكانت تتوسط أحد الأرفف زهرية طويلة من الكريستال فيها زهرة واحدة بيضاء كبيرة. وعلى الحائط كانت صورة القديس فرانسوا برأسه الحليق في الوسط. وكان اللون الأبيض في كل مكان، المفارش وغطاء السرير وستائر النافذة الدانتيلا. وحين فتحت آن ماري ستارة النافذة ظهرت في الخارج شجرة أرز تكون الثلج على غصونها العريضة الخضراء التي تشبه كفوفا مبسوطة، ومن حولها أشجار تتشابك غصونها العارية المطلية بالجليد. جلست آن ماري على كرسي صغير بجانب النافذة ووضعت راحتها بين ركبتيها المضمومتين وأخذت تتطلع للخارج.

قلت لها وكنت مأأزال واقفا عند باب الغرفة وكوب الشاي في يدي، المنظر جميل من نافذتك. تطلعت إليّ مبتسمة وقالت شكرا، لم لا تجلس؟ وأشارت إلى مقعد مستدير بدون مسند أمام مرآة صغيرة، جلست،تكاد ركبتي تصطدم بركبتها ورحنا نتطلع من النافذة ونحن نرشف الشاي.

قالت دون أن تنظر في وجهي:بالأمس حلمت بك.

قلت أنا آسف، ثم ضحكتُ.

قالت وهي تسدد إليّ نظرة ثابتة لماذا أنت آسف ولماذا تضحك؟

مالذي يمكن أن أقوله عندما تخبرينني بهذه اللهجة الحزينة أنك بالأمس حلمت بك؟

هزت رأسها وقالت أول أمس أيضا حلمت بك. حلمت أن صقرا كبيرا يضرب نافذتي بجناحيه ويتطلع إليّ بغضب وهو ينقر الزجاج محاولا أن ينفذ منه، ثم جئت أنت فاحتضنك الصقر بجناحيه.

صحوت من النوم وكنت أبكي.

لم أضحك ونكست رأسي.

قالت بهدوء ـ ماذا تفعل لكي يحدث هذا؟

رفعت رأسي بدهشة وأنا أكرر السؤال ماذا أفعل لكي يحدث هذا؟

ـ نعم

ـ أنت تعنين هذا السؤال؟ تعتقدين أنني يمكن أنْ أفعل شيئا يجعلك تحلمين بي؟

ضحكت آن ماري بعصبية ومدت يدها اليّ فأخذت كوب الشاي الفارغ ثم قامت وخرجت؟

خارج النافذة حط غراب على شجرة الأرز.

أخذ يطير متخبطا بين الغصون وهو يبحث عن غصن لا يغمره الثلج، وحين وجده فرد جناحي حداده الأبدي وراح ينفضهما ثم أنكمش.

رجعت آن ماري وأغلقت باب الغرفة وقفت بجانبي ثم قالت فيم تفكر؟

ـ لو قلت لك ستضحكين.

ـ إذن أرجوك قل. أتمنى أن أضحك.

ـ يحزنني أن هذا الغراب على تلك الشجرة تعيس. ويحزنني ان يكره الناس في العالم كله الغراب مع أنني لم أسمع أنه آذى انسانا.

ـ تحزن للغراب وتحزن لغادة الكاميليا. ألا تهتم بأمرنا نحن البشر من لحم ودم؟

ـ كففت عن ذلك منذ زمن.

ـ أما أنا فيحزنني أن تنهزم في هذا العالم الرقة والحساسية وأن ينتصر الشر. يحزنني أن تموت غادة الكاميليا لأنها أحبت وضحت ولكن يحزنني أيضا أن أعلم أن في هذه الدنيا جوعى فقراء لا يجدون طعاما ومرضى لا يجدون دواء، وإذا وجدوا الدواء فان الموت يخطفهم دون مبرر. يحزنني الموت بصفة خاصة.

ـ وكل ذلك كان يحزنني ذات يوم وغيره كثير..

ـ ومتى فقدت اهتمامك بهذا كله؟

ـ لا أذكر بالضبط. ربما منذ جئت الى هنا. ربما قبل ذلك بقليل وعندها قررت أن آتى هنا.

ـ وإذن فأنت الآن بم تبشر، بالفناء، بالعدم؟

ـ ولا حتى بهذا.

ظلت تتطلع فترة من النافذة فى صمت، ثم قالت بلهجة مختلفة وهي تشير إلى شجرة الأرز.

ـ أظن هذه الشجرة في بلدكم؟

فقلت ـ لا، ولكن في ناحيتنا.

قالت ـ بعد اذنك. يتعبني نور النهار الكابي الذي يشبه الليل. أفضل الكهرباء.

ثم أسدلت الستار فأصبحت الغرفة شبه معتمة، لكنها ظلت تقف بجانبي ووجهها الى النافذة ثم قالت بصوت خافت.

ـ هل أنت واثق من أنك لا تستطيع مساعدتي؟

مددت يدي وأمسكت يدها القريبة مني. كانت باردة كالثلج فأخذتها بين راحتي. انحنت وركعت على ركبتيها بحيث أصبحت تواجهني وقالت بصوت خافت ـ من أنت؟ وما معنى هذه الأحلام؟ ولماذا تلازمني؟

قلت ـ من أنت ولماذا ظهرت في حياتي وماذا تريدين مني؟

اقتربت مني وهي تزحف على ركبتيها ثم قبلتني في جبيني. كانت شفتاها باردة كالثلج فأمسكتها من كتفيها.ليتني أستطيع أن أساعدك. ليتني أستطيع أن أساعد نفسي.

ولكنها فجأة وبحركة سريعة جدا وهي ماتزال راكعة أمامي خلعت بلوزتها الصوفية وخلعت حمالة صدرها ودفعت نفسها في صدري وهي تحيطني بذراعين متشنجتين وقالت ـ هيا، ان كان هذا هو ماتريد فهيا. هاهو السرير.

أبعدت ذراعيها عني بقوة وخرج صوتي مختنقا وأنا أقول: لا ليس هذا هو ماأريد ربما تكونين جميلة. أنت بالفعل جميلة، ولكني لم أرك أبداً اكثر من طفلة.

ثم قمت والتقطت بلوزتها الساقطة على الأرض وأعطيتها لها.

تناولتها من يدي وقامت فجلست على طرف السرير ثم كومتها وأخفت فيها وجهها وأخذت تبكي بعنف وجسمها كله يرتعش وهي تردد ـ إذن قل لي. قل لي أرجوك ماذا تريد؟ ماذا تريد؟

ـ ماأريده مستحيل.

ـ ما هو؟

ـ أن يكون العالم غير ما هو. والناس غير ما هم.

قلت لك ليست عندي أفكار ولكن عندي أحلام مستحيلة.

ـ وما شأني أنا بذلك؟ لماذا أتعذب أنا؟

وكيف أفهم أنـا؟ ماالـذي أستطيعه؟ قولي لي وسأفعله. أتحبين أن أترك هذا الحي؟ هذه البلدة؟

ـ هل سيساعدني ذلك؟

ـ وكيف أعـرف؟ إن كنت لا أفهم كيف أسـاعـد نفسي، فمن أين لي أن أفهم كيف أساعدك؟

مدت ذراعيها تبحث عن أكمام بلوزتها ثم لبستها ببطء وظلت لفترة تجلس على طرف السرير صامتة متدلة الكتفين ثم قالت بصوت خفيض ـ الآن فهمت كل شيء. نعم الان أرى كل شيء، ولكن ما أشد هذا الحزن.

ـ ماذا فهمت؟

قالت بنفس الصوت الخفيض ـ هذا سري.

ثم مدت يدها وهي ماتزال جالسة وضغطت زرا بجانب السرير فأضاء الغرفة نور كالمفاجأة.

تطلعت إلى وقالت ـ أرجوك أن تسامحني.

ثم حاولت أن تبتسم وهي تقول ـ في كل مرة أقابلك أضطر أن أعتذر لك. ولكن أعدك أن هذا لن يحدث بعد الآن.

كانت عيناها محتقنتين ولكن وجهها كان شاحبا جدا.

وعندما خرجنا من الغرفة كانت أمها تجلس في مكانها إلى المائدة وهي تقلب في البوم سميك الأوراق ولما رأتني قالت بلهفة تعالى ياسيد، وجدت الصور.

توجهت نحوها. كانت صورا قديمة. تلك الصور المائية التي يبدو فيها الداكن بنيا والفاتح رماديا. كانت لمعبد الكرنك والدير البحري والأهرامات ولكنها أشارت إلى واحدة فيها رجل يجلس على سنام جمل يبرك على الأرض أمام الهرم. كان الرجل مستدير الوجه يلبس سترة داكنة وياقة بيضاء وكان يبتسم. وأمامه يقف ممسكا بمقود الجمل رجل يلبس جلبابا يبدو ذراعه النحيل من كم جلبابه الواسع. تطلعت إليه وإلى شاربه الذي يعلو فمه الواسع. إلى وجهه المقطب الحزين. كان يشبه أبي.

قلت للعجوز ـ هل آخذ هذه الصورة؟

رفعت رأسها إليّ وقالت وهي تثبت نظرتها في وجهي دون أن تبتسم.

ـ أنا أفهمك، أفهمك تماما.

ثم أغلقت الألبوم فجأة وقالت ـ معذرة. لا يمكن أن تأخذ هذه الصورة؟

وكانت آن ماري تقف هناك، شاردة، لا تتابع حديثنا، تعتمد بيدها الى المائدة.

(٣)

في الأسبوع الثالث ذاب الثلج ولكن بقيت بعض أكوام منه كالرمل بحذاء الرصيف. وظلت الغيوم في السماء وظل نور النهار ضعيفا.

وفي هذا الأسبوع قال لي فتحي بقلق إنني ازداد نحولا يوماً بعد يوم وانني يجب أن أرى طبيبا. قلت له أنه يستطيع أن يساعدني أفضل من أي طبيب لو شرح لي كيف أفهم هذه الدنيا، قال لي طبيبك أنت ولكن لا تقاوم. قلت له ليس هذا هو الكلام الذي يساعدني فهز رأسه في حزن.

استدعاني رئيسي في العمل أيضا وقال لي نفس الشيء. قال لي إن صحتي «بسيطة تمام»، وإنه يمانع في اعطاء الاجازات هذه الأيام بسبب ضغط العمل، ولكنه لن يرفض إذا طلبت لأنه لا يريد أن يفرط في. شكرته وقلت له إنني لا أحتاج إلى اجازة.

اتصل بي كمال مرة في منتصف الاسبوع وقال إنه يطلبني كثيرا ولا يجدني فأين أذهب في المساء. قلت أخرج وأمشي. قال في هذا البرد. قلت نعم.

لم تظهر آن ماري على محطة الاتوبيس في أي صباح.

ذهبت مرة الى مكتب البريد قبل أن أتوجه إلى العمل، ولكنها لم تكن هناك أيضا.

وحلمت بها ذات ليلة وكانت في الحلم طويلة الشعر تجري على شاطىء بحر وهي خائفة وكأن شيئا يطاردها.

وعندما استيقظت كان العرق يغمرني وكنت أشعر بشيء من الخوف.

قرب نهاية الاسبوع اتصل بي كمال في التليفون وكان منفعلا. قال انه فعلها أخيرا واستراح. قال إنه كان يعتقد أن كل ما يشكو منه الصداع، الارق، الكوابيس، نوبات البكاء كلها ترجع إلى موجات الكهرباء ولكنه كان مخطئا. سألته أية كهرباء، فقال ألا تعرف إنه في هذا البلد توجد أعاصير كهربائية في أيام معينة تؤثر على المخ؟ قلت له إنني لم أسمع بذلك، فقال هذه حقيقة معروفة ألا ترى أن كل الناس يتصرفون تصرفات غريبة؟ قلت له إنني مندهش لأنني أراهم مع ذلك أذكياء في تدبير أمورهم، ناجحين في أعمالهم، أثرياء وصحتهم جيدة. فهل تصيب هذه الكهرباء أجزاء معينة من المخ وتترك أجزاء أخرى؟ هل تصيب أناسا وتترك آخرين؟ قال لي كمال وهو مايزال منفعلا أنت تنظر إلى الأمور من السطح كل هذه الأشياء لعب من الكرتون. البيوت العالية والمصانع الهائلة والطائرات السريعة والمقابر ذات التماثيل والزهور. كل هذه لعب من الكرتون لا تخدع سوى الأطفال. أنظر إلى الداخل ولن تجد سوى خرائب. أنظر لمن يكلمون أنفسهم في الطرقات. لمن يجلسون في المقاهي يحدقون بنظرات كعيون الأسماك الميتة. أنظر لهذه الوحدة والجنون والكراهية. ماالذي يرغمنا على ذلك؟ هذا الكون رحب ورائع لكننا ندفن أنفسنا في جلودنا، تعمى عيوننا عن النعيم الحقيقي والفرح الحقيقي، فلماذا لا أفتح عيني لماذا لا أفعل مثله. لماذا لا أقرأ الكتاب؟

سألته ماذا سيفعل الآن فقال إنه استقال من البنك وإنه ينوي أن يعود الى مصر وينصحني أن أعود معه. نبني بيتا في مكان ما في الصحراء. خلفنا الخلاء وأمامنا البحر وفوقنا السماء. نعيش بعيدا عن التكالب وعن الزحام وعن شجار الأطفال الدنيويين الذين لم يعرفوا نضج العقل المجرب ولا براءة العمر البكر. نعيش ما بقي من عمرنا فرحة حقيقية في ذلك النعيم السماوي.

شكرته وقلت له أتمنى له السعادة التي يريدها وانني سأفكر.

لم أنم جيدا في تلك الليلة وفكرت كثيرا في آن ماري.

في الصباح نزلت مبكرا قبل موعد العمل وتوجهت الى بيتها. كان الصبح قد بدأ لكن الشوارع كانت دامسة وأنوار الطريق ماتزال مضاءة.

رتبت كيف سأعتذر لذهابي في هذا الموعد المبكر. بحثت عنها في مكتب

البريد ولم أستطع الاهتداء الى رقم التليفون في الدليل فجئت لمجرد أن أطمئن عليها. ولم أكن أعرف إن كان هذا السلوك يعد خارجا أم مقبولا في نظر أهل البلدة.

ضربت الجرس مرة. لم يرد أحد.

هل يحتمل أن تكون قد خرجت في مثل هذا الوقت المبكر؟ سافرت مع أمها بعيدا؟ ماالذي يمكن أن يكون قد حدث؟

خرج رجل من شقة مجاورة يحمل في يده حقيبة. تطلع اليّ بفضول ثم أدار المفتاح في باب الشقة وتوجه إلى السلم، لكنه لما رآني أضغط الجرس مرة أخرى استدار وعاد إليّ: قال ـ أعتقد أن أحدا لن يفتح لك منذ ماتت الآنسة والمدام مريضة..

الآنسة؟ من؟ كيف؟

قال الرجل ـ ألا تعرف؟ ربما كان يجب ألا أقول لك، ولكن مادمت ستقابل المدام فربما يحسن..

قلت مرة أخرى ـ آن ماري؟ كيف؟

قال في حزن ـ الآنسة أنهت حياتها. من شرفة البيت. في قلب الليل. كنا...

ولكن في تلك اللحظة فتح الباب. فتحته السيدة العجوز بثياب النوم، شعرها الأبيض مهوش حول رأسها وعلى كتفيها المحنيتين شال أسود.

ولما رأتني صرخت صرخة واحدة ورجعت للخلف.

قالت ـ هل جئت الآن من أجلي أنا ياسيد؟ هل جاء دوري أيضا؟

ثم أمسكت مقبض الباب وتهاوت على الأرض فرمى الرجل حقيبته وأسرع اليها، وعدوت أنا، عدوت على السلم وعدوت في الشارع وعدوت في المدينة.

لم أذهب للبيت، لم أذهب للعمل، لم أذهب لمكان.

ولكني في المساء كنت في الفراش.

هل كنت نائما أم كنت مستيقظا عندما خفق في الغرفة ذلك الجناح؟ وهل كان صقرا أم حلما ذلك الذي رأيت؟ مددت يدي. كنت أسمع الحفيف ومددت يدي. انبثقت أنوار وألوان لم أر مثل جمالها وحفيف الجناحين من حولي. ومددت يدي. كنت أبكي دون صوت ولا دموع ولكني مددت يدي.

حسين عيد

«إن الفنان الحقيقي يصوغ ويقدم لنا تشكيلا مركبا، وينفذ ببصره الى أعماق الانسان».

إيليا إهرنبورج

قليلة ـ بشكل نادر ـ هي القصص القصيرة ـ أو الطويلة ـ التي توقظ القارىء من تيار حياته الرتيب، وتجذبه ـ برقة ـ إلى عالمها الفني، يتلقى منه، ويتفاعل معه، عبر مسارها الخاص، ليتوقف في النهاية، وثمة إحساس أخاذ يسيطر عليه.. ثمة شيء داخله قد تأثر. أضاء. تغيرت ـ على أثره ـ جزئية من رؤيته للعالم الخارجي المعاش، وإضيفت اشراقة الى معرفته... فيكون هذا حافزا له، لاعادة قراءة القصة، ليتفتح أمامه بنيانها الفني المركب، فيلج عالمها الداخلي، ليتوقف ـ مبهوراً ربما ـ أمام روعة البناء، وتناسق الاعمدة وتشابك العلاقات..

من هذه القصص النادرة، قصة «بالأمس حلمت بك»[1] للكاتب بهاء طاهر وتتضمن خمس قصص قصيرة هي: بالامس حلمت بك، سندس، النافذة، فنجان قهوة ونصيحة من شاب عاقل..

أما القصص الاربع الأخيرة، فهي إمتداد لعالم بهاء طاهر الفني الذي سبق ان شاده باقتدار في مجموعته القصصية الأولى «الخطوبة» والتي سبق ان صدرت ضمن «مطبوعات الجديد»

لذا سيقتصر الامر هنا على تحليل قصة بالأمس حلمت بك، لأنها تمثل إضافة حقيقية الى فن بهاء طاهر خاصة، وربما الى فن القصة القصيرة بوجه عام..

فكيف قدم بهاء طاهر قصته، وما هو بناؤها الفني، وما هي اهم المحاور التي يرتكز اليها هذا البناء؟

الروحانية والمادية

بين الشرق والغرب

بناء موسيقى :

شاد بهاء طاهر بنيان قصته الفني من بناء موسيقى شامخ، وذلك فيما يعرف بلغة الموسيقى بالسيمفونية (Symphohony) وهي كلمة يونانية معناها تآلف الاصوات. وهي الاسم الذي يطلق على الصوناتا[٢] (Sonata) المكتوبة للأوركسترا الكامل التكوين التي يحل فيها أداء الجماعة محل الاداء الفردي[٣] والسيمفونية هي قمة التعبير الموسيقي الذي يرتفع فيه مستوى التعبير الى مستوى فلسفي يعتمد على تجسيد اصوات الالات الموسيقية المختلفة واعطائها شخصيات تتناسب مع طبيعة الصوت التي يصدر منها، ثم اعطائها أدوارا في النسيج الموسيقى. فأصبحت السيمفونية عملا يناظر المسرحية (أو القصة) من حيث أن حوار الممثلين هو الذي يفسر الموضوع. وكذلك يفسر موضوع السيمفونية ويشرحه حوار الالات المنفردة أو الممزوجة معا بعناية وحرص لتكون كتلا صوتية تتبادل الحوار أو تسمع مندمجة كلها مع بعضها في التعبيرات الصاخبة والانفعالات الدرامية العنيفة مؤدية تركيبات لحنية او تآلفات صوتية يضعها المؤلف لأحداث المناخ العاطفي أو البطولي او الدرامي وفقا للموضوع أو الموقف.

ومكونات الصوناتا السيمفونية كثيرة ومختلفة. فالنظام الدائري للحركات (سريع - بطيء سريع) يرجع الى الاوبرا النابليطانية، التي كان يتعاقب فيها الا ليجرو ثم الاندانتي ثم الاليجرو. والصوناتا هي النموذج الأكمل للتنوع القائم على الوحدة. فهي عمل يتكون في الواقع من ثلاثة أعمال منفصلة، تسمى جزءاً أو حركة ويؤكد هذا الانفصال السكون لفترة قصيرة بين كل منها. وتضاف الى هذه الحركات حركة رابعة يعتبر وجودها تقليدا متبعا في معظم الأحيان[٥]

وقد قسم بهاء طاهر قصته التي تستغرق أحداثها ثلاثة أسابيع الى ثلاثة أقسام، يمثل كل منها مدة أسبوع، وبذلك يكون قد إعتمد على الاجزاء الثلاثة الأساسية للصوناتا، مستبعداً الجزء الرابع التقليدي.

الأسبوع الأول:

ويمثل حركة الاليجرو الموسيقية (سريع). وهو يتكون من:
- التمهيد للأليجرو والنشط المعهود بمقدمة إحتفالية جادة (الفاتحة وهي الفاتحة واللحن الأساسي فيها) ويتميز بطابع الجدية..

وهنا نسمع اللحن الأساسي - للراوي المغترب - يعزف لنا مقدمة أجمالية ليوم من حياته في الغربة تضعنا مباشرة أمام يوم متكرر من أيام العمل الخمسة من حياته في مدينة أجنبية في الشمال. وما يتضمنه من وقائع: مشاهدة فتاة شقراء على محطة الأتوبيس بمجرد أن تراه قادماً تحول وجهها للناحية الأخرى - ملل حياته في أوقات الراحة - علاقته التليفونية بصديقه كمال وتبادل الشكوى - وأخيرا النوم وهو يقرأ..

المعبرة:

وهي فقرة انتقالية تؤدي الى الموضوع الثانوي أو الثاني.. حيث تظهر الالحان الثانوية اكثر شاعرية..

وتقدم وقائع يوم الخميس (الفقرة الانتقالية) الالحان الثانوية.. حين يهديه فتحي زميله في العمل كتابا عن التصوف (وهو ما يعكس جانباً هاماً من شخصيته). فيقرأ منه في الأوتوبيس قليلا حتى يقول الكاتب ان الروح تغادر الجسد في بعض الأحيان وتقوم ببعض الجولات يحدث ذلك بالليل أثناء النوم وان لم يكن شرطا. وتلتقي الروح أحيانا بأرواح شريرة وأحيانا بأرواح طيبة، يحدث إتصال.. فيشعر بالخوف ويغلق الكتاب.. وهو مايوضع

أيضا جانبا من إتجاهه الفكري، ورفضه لهذا المنطق خوفا (أو فكرا).

وفي المساء يتبادل العزف اليومي مع كمال ويخبره بأمر الكتاب. ونكتشف أن الثلج يسقط والجو بارد، وأن الراوي لن يقرأ الكتاب وسيرسله له بالبريد..

فكأن كتاب التصوف قد إستطاع أن يبلور النغمة النفسية الخاصة لكل شخصية بهدوء، وأن يقوم بالربط بين المقدمة، وأن يدفعنا ـ قدما للأمام ـ الى القسم التالي حين تتفاعل الألحان (الشخصيات).

قسم التفاعل

يبدأ بعرض المادة اللحنية في مظاهر مختلفة. فهو يلجأ الى التحويلات والتغيرات والتحريفات الميلورية والايقاعية والتركيب، وغيرها من السبل التي تساعد على التعبير عن كل ماتحتل المادة اللحنية من تحوير وتنمية..

وتمثل وقائع يوم الجمعة فترة التفاعل: حين يدهش ـ الراوي من نفسه إنه يهتم بشقراء المحطة ويلعن أبوها ـ ثم هبط في محطة مكتب البريد واصطدم بها وتبادلا الاعتذار ـ ليكتشف ذات الشقراء في مكتب البريد ـ كان الثلج غزيرا مايزال وتسبب في تأخيره عن العمل ـ وقال له فتحي عندما عرف أنه لم يقرأ الكتاب «خسارة روحك شفافة. يمكن ان ينبت في صدرك بستان» فقال له «ان صدري مثقل بما فيه الكفاية» ـ وطلبه كمال في التليفون وأخبره أن ثلجا يغمر روحه لأنه اكتشف انه يعمل في بنوك هذه البلدة منذ عشر سنوات وقد تزوج إحدى الوطنيات وحصل على الجنسية والناس تحسده ولكنه تعيس جدا. وتساءل أليس عمل البنوك نوعا من الربا فنصحه الراوي أن يأخذ أسبرين وينام..

هنا نلاحظ أن الشحنات بدأت تتبلور وتتفاعل داخليا.. حين نجد الراوي يكتشف اهتمامه بشقراء الأتوبيس وكمال يكتشف تعاسته الشديدة.. بينما فتحي كان يتضمن ان يجر الراوي الى اتجاهه الروحاني..

وحين تتبدى أمامنا بعض المظاهر الداخلية للشخصيات، فانها تظهر من خلال واقع حي متفاعل هو واقع العمل (فتحي ـ الراوي) ـ واقع المدينة المعاش (الراوي ـ فتاة البريد ـ الجو المثلج البارد) ـ واقع الصداقة الراوي ـ كمال)...

مما سبق يتضح أن هناك لحنا اساسيا (الراوي)، وبجواره ثلاثة الحان ثانوية (الشقراء ـ فتحي ـ كمال).. لقد بدأت هذه الألحان تتماس، وتتصادم، وتتفاعل.. لتتبلور لنا رؤيا الكاتب عندما يتصادم اللحن الاساسي (الراوي)، واللحنان الثانويان (فتحي وكمال)، القادمان من الجنوب، بحضارتهم وتراثهم وعاداتهم الشرقية، مع حضارة هذه المدينة في الشمال والتي نبت منها اللحق الثانوي (شقراء محطة الأتوبيس).

فالى أي مدى ستتصادم المصائر بعد ان تبلورت في أتجاهين اساسيين للصراع الأول الراوي والشقراء، والثاني الراوي وفتحي وكمال في مواجهة واقع الغربة في تلك المدينة في الشمال؟!

قسم التلخيص وإعادة العرض:

ويبدأ بعد قسم التفاعل، ويعتمد على المقام الاساسي للحركة.. وبعد اللحن في صورته الجديدة.. ويظهر اللحن الاساسي والالحان الثانوية في المقام الاساسي للحركة. ويصحب هذا النهوض، شعورا بالتوتر يبلغ شأوا بعيدا من الشدة، ويظهر احساسا بالقلق.. ويعتمد هذا الجزء على تشطير المادة اللحنية الى اصغر مكوناتها حتى يستطاع عرضها في حرية..

وتمثل وقائع يوم السبت اعادة عرض للحن الأساسي والالحان الثانوية.. حيث نجد اللحن الاساسي (الراوي) لم يذهب الى العمل، فهذا يوم من أجازته الاسبوعية.. وفيه تقابله الشقراء في المتجر وعلى فمها ابتسامة مترددة، فادار وجهه ـ ثم حمل ثيابه للمغسلة لنشاهد أحد صورة التفرقة العنصرية التي تعتمد اساسا على اللون ونظرة أهل البلد للأجانب هكذا يحدث كمال تليفونيا وكان منفعلا بعض الشيء، فيحكي له ماحدث. فيخبره أنه لا يهتم بنظرة أهل البلد. ثم يبلور موقفه من الحياة في هذه المدينة «أعتبر أنني اعيش في صحراء وان شقتي خيمة. خارج العمل لا أتعامل مع احد ابدا ولا أعتبر أن هناك بشرا. هذا هو الحل المثالي معهم» ثم يخبره ان هذه ليست هي المشكلة بل المشكلة في داخلنا لكني لا أعرفها» ثم يحكي له عن احلامه التي تطارده كالكوابيس.

وفي المساء ذهب الراوي للسينما فيقابل نفس الفتاة الشقراء (آن ماري) وتخبره انها قررت ان تواجهه. وطلبت منه ان يتكلما

قليلا بعد الفيلم. والتقيا بعده، وكان حزيناً وجلسا في مقهى وأخبرته أرجوك الا تسيء فهمي وكان ابي قسا بروتستانيا وقد علمنا ان نحب المسيح وان نحب كل الناس في المسيح. انا لست كالاخرين.

ثم اخبرته عن نفسها «أنا كما ترى من هذا البلد. أعمل في مكتب البريد. مات أبي واعيش مع أمي. أحب السينما وأحب الموسيقى والقراءة».

ثم حدثته عن أمنيتها أن تكون راهبة. ثم «هذا العالم يمرضني لا فائدة. حاول ناس كثيرون ولكن لا فائدة. نفس الغباء في كل العصور. نفس الكراهية ونفس الكذب ونفس التعاسة. فكرت ايضا أن أذهب الى افريقيا، ربما اساعد انساناً واحدا».

وقال لها في الواقع كانت عندي أفكار فيما مضى، لكن الان نسيتها. في بلدي لم يكن احد يحتاج اليها ولا اليَّ فقررت أن انساها. نسيت أشياء كثيرة».

ثم اخبرته عما يحيّرها من امره:كم اراك كثيرا جدا. في كل يوم تقريبا غير أني أراك ايضا عندما لا أراك».

وعندما سألها انها ربما كانت تحبه. أخبرته سامحني. في الواقع اني اكرهك».. وكانت هذه الكراهية في عينيها..

وهكذا نكون نتيجة تحاور اللحن الأساسي (الراوي) مع اللحنين الثانويين(كمال، ان ماري) قد توغلنا اكثر داخل نفوس الثلاثة.. فها هو كمال يكشف موقفه الخارجي في مواجهة واقع الشمال المتحضر حين ينعزل عن هذا الواقع ويرفض التفاعل معه، ثم يوضح مشكلته الحقيقية انها في داخله لكن لا يعرفها..

ثم من خلال لقاء(الراوي وان ماري): نكتشف أنها تختلف عن الاخرين بحكم نشأتها الدينية، وأنها كانت تتمنى ان تترهب لتتقدم العون للاخرين، لكنها موقنة بخواء عالمهم وحضارتهم لأنها تمتلأ بالكراهية والكذب والتعاسة.. ويكتشف الراوي أنه ربما هرب من مصر لأنه كان لديه افكار ولم يكن احد يحتاجها فقرر أن ينساها، لذلك فهو يعتبر الفن (غادة الكاميليا) اكثر حقيقية من الواقع، ويعيشه بكل أحاسيسه.

ثم تثير آن ماري تساؤل القارىء لماذا تكره الراوي، هل فقط لأنها تراه في كل يوم أم ان هناك سببا آخر؟!

الاسبوع الثاني

ويمثل حركة الاندانة (بطيء) وفيه يتجلى أسلوب السرد الموسيقي وفق الصيغة الموسيقية الثلاثية (أ ـ ب ـ أ) وتسبقه ايضا مقدمه لكنها هذه المرة قصيرة.

ـ المقدمة: «في الأسبوع التالي ايضا ذهبت الى العمل وغدت الى البيت. هبط ثلج جديد واشتد البرد».. وكأن هذه المقدمة تعكس رتابة هذا الواقع المعاش وتكراره:

ـ ثم تبدأ [أ] وهي فكرة معينة يعاني منها البطل ـ الراوي وهي كما أوضحها «هذه الحياة تحيرني».. هكذا ذهب الى زميل فتحي يطلب منه العون لفهم هذه الحياة فيخبره «دع روحك تتفتح» لتكتشف خلف هذه الصحراء تلك الازهار الموعودة التي لا حد لجمالها. ثم يخبره ان السبب في توازنه وسلامه انه الغى ارادته وسلمها لصاحب الأمر.

ونجد اللحن الثانوي الآخر [كمال] يعزف على ذات نغمة البطل وحيرته من الحياة. وأنه قرر ان يستقيل من البنك وأن يحلم احلاما غريبة (مازالت مستمرة كالكوابيس)

ـ يليها فكرة متعارضة (ب) مع فكرة الجزء الاول في الشكل والتكوين والشخصية والسرعة. والفكرة هنا أن آن ماري تعاني أزمة نفسية، وتطلب مساعدته في تفهم هذا الأمر. حدث هذا عندما تقابلا عدة مرات على محطة الأوتوبيس. وظهر انها كانت تحب احد مواطنيها ولكنه تركها منذ شهور. سافر الى الخارج بعد أن كا ناقد إتفقا على الزواج ومن هناك بعث اليها اعتذارا. وما يمرضها في الامر أنه وعد وعداً لم يرغمه عليه أحد ثم نكثه. والشق الآخر من أزمتها انها تكره الراوي هي تطلب عونه في تفهم مبرر هذه الكراهية.. هل لانها رأته في هذه الظروف؟ أم لأن فيه مايشبهه؛ لانه سافر للخارج مثلا؟!

ـ ثم عودة للفكرة [أ] وهي حيرة الراوي من الحياة. وذلك عندما التقيا على محطة الاوتوبيس وبدت وهي تتقدم مني بخطواتها المترددة نحيلة ضئيلة وشعرت نحوها باشفاق غريب هكذا مضى الى شقتها تلبية للدعوة التي قدمت له.. حيث يقابل امها التي تحكي له عن حياتها وتعتذر آن ماري له بأنها لا تخرج كثيرا وعندما ترى احدا لا تكف عن الكلام ثم دعته الى غرفتها وتخبره أنها، بالأمس حلمت به و أول أمس ايضا حلمت بك. حلمت بأن صقرا كبيرا يضرب نافذتي بجناحيه ويتطلع اليّ بغضب وهو

ينقر الزجاج محاولا أن ينفذ منه ثم جئت أنت فاحتضنك الصقر بجناحيه. صحوت من النوم وكنت ابكي».

كانت تريد ان تعرف كيف يفعل ذلك.. وعندما غادرته شاهد غراباً على شجرة الارز وعندما تسأله فيم يفكر يخبرها بحزنه من تعاسة الغراب وكراهية الناس له مع أنه لم يؤذ أحدا.

وهكذا يتصارع اللحنان: الاساسي «الراوي» والثانوي آن ماري حين تقول له «تحزن للغراب وتحزن لغادة الكاميليا الا تهتم بأمرنا نحن البشر من لحم ودم؟

- كففت عن ذلك منذ زمن.

- أما أنا فيحزنني ان تنهزم في هذا العالم الرقة والحساسية وان ينتصر الشر. يحزنني ان تموت غادة الكاميليا لأنها أحبت وضحتّ ولكن يحزنني ايضا ان اعلم ان في هذه الدنيا جوعى فقراء لا يجدون طعاما ومرضى فقراء لا يجدون دواء، او اذا وجدوا الدواء فان الموت يخطفهم دون مبرر. يحزنني الموت بصفة خاصة.

- وكل ذلك كان يحزنني ذات يوم وغيره كثير.

- ومتى فقدت اهتمامك بهذا كله؟

- لا اذكر بالضبط. ربما منذ جئت الى هنا. ربما قبل ذلك بقليل وعندها قررت ان آتي هنا».

هكذا.. من خلال هذا التقابل اللحن، الذي يكشف فيه كل عن معدنه، تظهر الحقائق.. فها هو الراوي الخارج من وطنه مصر، عندما افتقد دوره الذي أمن به، والذي لم يعد مطلوبا، يعيش في الموطن الجديد معزولا، ينأى بذاته عن المشاركة في الواقع الجديد.. قد يحزن - عندئذ - لغادة الكاميليا أو لغراب.. فان احزانه، احزان فكرية محلّقة بعيدا عن الارض وعن البشر.. حتى مع آن ماري - فرغم انه لعن نفسه في البداية لاهتمامه بها ذات مرة - وبعد أن تفتح له ذاتها، وتطلعه على مشاعرها، وهي الانسانة المختلفة عن فتيات الشمال، لا يشعر تجاهها إلا [باشفاق غريب]، كأنها شيء ماوليست بشرا.. وعندما تطلعه على يأسها من هذا العالم الملىء بالاحباط والفقر والموت.. يخبرها ان هذا أحزنه ذات يوم، وكأن الأمر مجرد مرحلة من ماضيه، انقضت الى غير رجعة، حيث هجرها داخل الوطن، ليعيش واقعا جديدا، اصبح يضنيه ويعذبه فيه البحث عن معنى لحياته.

ثم تبادل كل منها ذات السؤال عن ظهور كل منها في حياة الآخر.. وعرضت عليه نفسها، ان كان هذا مايريده، لكنه رفض.. فبدأ ذات اللحنين يتصارعان ثانية، حين بكت آن ماري وسألته» إذن قل لي. قل لي أرجوك ماذا تريد؟... ماذا تريد؟

- ماأريده مستحيل.

- ما هو؟

- أن يكون العالم غير ماهو. والناس غيرماهم. قلت لك ليست عندي افكار ولكن عندي أحلام مستحيلة..

- وما شأني أنا بذلك؟ لماذا أتعذب أنا؟

- وكيف أفهم أنا؟ ماالذي استطيعه؟ قولي لي سأفعله.. أتحبين أن اترك هذا الحي؟ هذه البلدة؟

- وهل سيساعدني ذلك؟

- وكيف اعرف؟ ان كنت لا أفهم كيف اساعد نفسي، فمن اين لي افهم كيف أساعدك؟

مدت ذراعيها تبحث عن أكمام بلوزتها، ثم لبستها ببطء، وظلت لفترة تجلس على طرف السرير صامته متهدلة الكتفين. ثم قالت بصوت خفيض: «الان فهمت كل شيء. نعم الان أرى كل شيء، ولكن ماأشد هذا الحزن».

لقد كشف كلا اللحنين عن إهتمامها الرئيس.. وكلا هما يائس من اصلاح عالم مليء بالاحباط والفقر والموت.. لكن الزمن يفرق بينهما.. ان آن ماري تمثل مرحلة سابقة مضت من حياة البطل، لقد إنقضت هذه الفترة، وهو الان يعيش أحلاما مستحيلة.. لذلك يعتبر التواصل منها ايضا مستحيلا.. وهذا مافطنت اليه آن ماري بحساسيتها المفرطة، ففهمت كل شيء، فهمت حيرته وعجزه عن مساعدتها، وفهمت ان استمرار حياتها بهذا الشكل قد أصبح مستحيلا، فاحتفظت بما فهمته لنفسها، لترتب عليه ما تشاء من قرارات..

الاسبوع الثالث والأخير:

ويمثل حركة الاليجروالموسيقية (سريع) والذي يتكون من مقدمة سريعة تتبعها ذات الصيغة الموسيقية الثلاثية..

- المقدمة في الاسبوع الثالث ذاب الثلج ولكن بقيت بعض اكوام منه كالرمل بحذاء الرصيف. وظلت الغيوم في السماء وظل نور النهار ضعيفا».

- الفكرة الأولى [أ] وتم الانتقال اليها من المقدمة، وهي عذاب

البطل ومعاناته وعدم قدرته على فهم هذه الدنيا . .

وتتضح هذه الفكرة من تصارع اللحن الاساسي (البطل) مع عدد من الالحان الثانوية أولهم فتحي الذي ينصحه ـ وفقا لمنطق حياته ـ ان لا يقاوم لكنه يرفض هذا المنطق . . وثانيهم رئيسه الذي يتيح له فرصة الحصول على اجازة رغم ضغط العمل، لكنه يرفض هذا العرض ايضا . . وثالثهم كمال الذي اتصل به اكثر من مرة . . ولم يكن يجده، لأنه كان يخرج ويتمشى . . واخيراً آن ماري التي لم تظهر على محطة الاتوبيس في أي صباح، وبحث عنها في مكتب البريد ولم يجدها، لكنه حلم بها تجري على شاطىء البحر وكأن شيئا يطاردها . .

ـ الفكرة المعارضة [ب] تظهر مع فكرة الجزء الأول، يظهرها اللحن الثانوي كمال، لقد وجد الحل المشكلة حياته، حين استقر رأيه واستقال من البنك، وقرر العودة لمصر بدلا من هذه الوحدة والجنون والكراهية (جو الغربة). وسيبني بيتاً في الصحراء، خلفه الخلاء وامامه البحر وفوقه السماء. يعيش ما بقى من عمره فرحة حقيقية في ذلك النعيم السماوي الذي فتح عينيه عليه كتاب التصوف.

ـ عودة للفكرة الأولى [أ]: وهي محاولة البطل لفهم حياته خاصة بعد ان فكر كثيرا في آن ماري فيزورها في بيتها مبكرا قبل العمل، مفكرا في الاعتذار لتبرير هذه الزيارة. ويضغط جرس الباب فيخبره جارها أنها ماتت منتحرة بان رمت نفسها من شرفة البيت في قلب الليل. عندئذ فتحت الأم الباب ورأته فصرخت «هل جئت من أجلي أنا ياسيد»؟ هل جاء دوري أيضا؟»

وكأنه قابض الارواح . وهكذا جرى على السلم وفي الشارع والمدينة ولم يذهب الى اي مكان. كان يحاول ان يهرب من حقيقة ماعرف . لقد كان هذا قرارها عندما فهمت حقيقة وضعها بالنسبة اليه . لقد كانت تمثل مجرد مرحلة قديمة مضت في حياة البطل على مستوى فكرة فقط لذلك كان التواصل بينها مستحيلا، فالزمن حاجز رهيب لا يمكن التغلب عليه . .

ـ الخاتمة (التذييل): وقد يضيف المؤلف الموسيقى لهذه الأجزاء الثلاثة مقدمة أو تذييلا، وهو ما اضافه بهاء طاهر في هذا الجزء.

حين كان البطل في فراشه في المساء «هل كنت نائما أم كنت مستيقظا عندما خفق في الغرفة ذلك الجناح، وهل كان صقرا ام حلما ذلك الذي رأيت؟ مددت يدي. كنت اسمع الحفيف ومددت يدي. .» .

لقد اكتشف البطل فجأة ـ متأخرا جدا ـ خطأه الفادح ـ بأن عاش علاقته مع آن ماري على مستوى فكرة فقط، ولم يعشها بوجدانه (كبشر) أبدا . . ولنتذكر الكلمات التي سبق ان قرأها في كتاب الصوفية «ان الروح تغادر الجسد في بعض الاحيان وتقوم ببعض الجولات. يحدث ذلك بالليل أثناء النوم وان لم يكن شرطا. وتلتقي الروح احيانا بأرواح شريرة واحيانا بارواح طيبة، يحدث اتصال» .

فها هي روح آن ماري تحوم في الغرفة، فمديده. وهكذا حدث الاتصال المستحيل لقد وجد اخيرا شرط حياته ومعناها في التواصل الروحي مع الاخرين. لقد وجده ربما بعد فوات الأوان، لكنه الان اكثر ايمانا وتمسكا به . . وهكذا عندما وصل لهذا الايمان انبثقت انوار والوان لم أر مثل جمالها وحفيف الجناحين من حولي ومددت يدي. كنت ابكي دون صوت ولا دموع ولكني مددت يدي» .

كلمة أخيرة :

قليلة هي ايضا القصص القصيرة والطويلة التي عالجت التقاء الحضارة الشرقية مع الحضارة الغربية . . ومنها عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، قنديل ام هاشم ليحيى حقي، الخندق العميق، لسهيل ادريس، موسم الهجرة الى الشمال «للطيب صالح» نيويورك ٨٠ ليوسف ادريس . وأخيرا بالامس حلمت بك لبهاء طاهر، والتي لن تكون آخرها.

الهوامش

١ بالأمس حلمت بك بهاء طاهر مختارات فصول العدد ٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤

٢ ـ الصوناتا (Sonata) مصدر هذه التسمية هو الفعل الايطالي Sonare أي يعزف. وقد استعملها المؤلفون للدلالة على الاعمال التي لا غناء فيها» .

كتاب «الموسيقى للجميع» ص ١٤١ عزيز الشوان الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ ٣ ـ المصدر السابق ص ١٥٩ .

٤ ـ الموسيقى في الحضارة الغربية ص ٣٣٩ تأليف بول هنري لانج ـ ترجمة د. أحمد حمدي محمود سلسلة المكتبة العربية ـ الهيئة المصرية

٥ ـ تم الاعتماد على المرجعين الموسيقين السابقين اساسا فيما يلي من الدراسة، بالاضافة للنص القصصي . .

حوار

عبد الجبار عباس

أجهر بأنني ناقد انطباعي

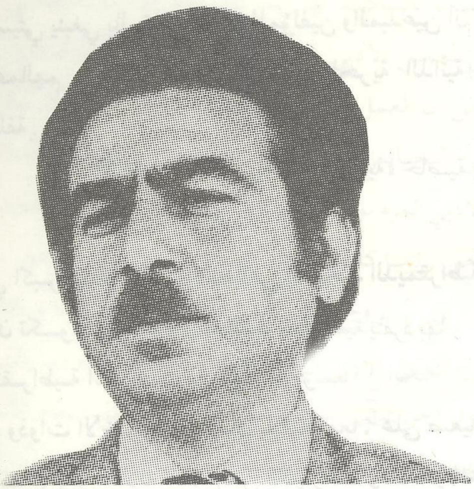
الناقد عبد الجبار عباس مسهم فعال في حياتنا الثقافية، من مواليد ١٩٤٣ في مدينة الحلة/محافظة بابل خريج كلية الأداب/قسم اللغة العربية ١٩٦٥ صدر له:

أشواك الوردة الزرقاء	ديوان شعر
مرايا على الطريق	دراسات نقدية
السياب	دراسة نقدية
في النقد القصصي	دراسات نقدية
مرايا جديدة	دراسات نقدية

● أستاذ عبد الجبار، هناك مناهج نقدية كثيرة، بالامكان التعرف عليها من خلال الكتابات النظرية اولا، وثانياً من خلال الكتابات التطبيقية في تناول الأعمال الادبية تناولا نقدياً، فاين يمكن ان تضع نفسك من هذه المناهج، وأي منها أقرب الى نفسك؟

يبدو لي أن المنهج النقدي كالاسلوب الأدبي، ينمو ويتبلور عبر التجارب، حتى يستقيم فيصبح مرآة لشخصيتك ترتئية بقناعة كاملة في رحلتك بين الآثار الأدبية، وكما أن أسلوب الرجل هو الرجل، كذلك منهج الناقد هو الناقد، وكما أن صغار الأدباء لاتميزهم أساليب خاصة بكل منهم، كذلك فان المنهج لدى صغار النقاد، ليس أمتيازاً ولا مسعفاً، الا بقدر ما يقود الخطى الى طريق أوحد، جاهز، ونتائج شعبه معدة سلفاً، بينما المنهج لدى الناقد المتمرس الخبير هو الشخصية والرؤية والاداة معاً، وهكذا يكف المنهج عن أن يكون أداة او مفتاحاً جاهزاً ما أن تديره حتى تنفتح لك الابواب والمغاليق دفعة واحدة لذا يمكن القول ان ثمة مناهج نقدية بقدر عدد النقاد ذوي الشخصيات المتميزة.

وبالنسبة لي لم تكن مسألة انتسابي الى منهج نقدي بعينه، مما أهتم له أو أتريث عنده، لقد كانت البداية عندي أقرب الى المنهج الاكاديمي أي أعداد بحوث جامعية وفق تقاليد البحث الأكاديمي، تطعم بلمسات نقدية، تجعل من هذا البحث عملا نقديا، وليس مجرد بحث جامعي تقليدي، قائم على الاقتباسات والهوامش والمصادر، ولكن كما تعلم ان المنهج لدى الناقد



اجرى الحوار:
عائد خصباك

يتبلور كما قلنا شيئاً فشيئاً وتتضح سماته عبر التجربة الطويلة ومتاعبها ومفاجآتها وتغيراتها، لذا فقد وجدتني بعد سنوات من البدء المتواضع أميل الى أن أعد نفسي ناقداً أنطباعيا، تأثريا، يهمني أن أعرف ما هو هذا العمل، وما الذي يعنيه لي كمتذوق قادر على تبرير وتوصيل أنطباعه بالقبول او الرفض بالنسبة للعمل الأدبي وتفاصيله، اكثر مما يعنيني أن أعرف ما الذي يعنيه هذا العمل لي كمتلق يتوق أن يرى رؤيته الفكرية في العمل ويسمح لهذا التوق أن يتدخل في العمل قبولا أو رفضاً وهكذا فان أعجابي بقصص «حيطان عالية» لم يحل دون أعجابي بقصص «نافذة في المنزل المغربي» وبين القائلين بان الأدب يطرح أسئلة دون أنتظار أجوبة نهائية والقائلين بان الأدب لابد أن يتضمن رأيا ودعوة فان الانطباعية بتحررها من التوق الى التطابق (الأناني) تبدأ بالذاتية ذات الناقد المتلقي لتنتهي الى أقصى قدر مكن من الموضوعية، اي رؤية العمل كما هو، كما يبدو لي بعيداً عن أي قسر أو ميل مسبق، الى نمط معين من أنماط التعامل النقدي وكما تعلم أن المنهج النقدي في النظرة الأكاديمية الموروثة يرادف رؤية شاملة لماهية الادب، وصولا الى فحص قيمة الآثار الأدبية فهو أذن ليس مفتاحاً أووسيلة فحسب، لكنه يرتبط بوجهة نظر، وينبثق منها، ما دام النقد الأدبي هورسول الفلسفة الى الادب، ولكن مؤلفاً مثل مصنف كتاب (خمسة مداخل الى النقد الأدبي) يستبعد اللون الانطباعي من النقد عن المناهج المعروفة التي حصرها في كتابه، فهو يجعل من طبيعة هذا اللون من النقد الانطباعي حائلا دون أدخاله ضمن تصنيف خاص، رغم اعتماد هذا النقد على الذوق والمعرفة والقدرة على الممارسة النقدية.

● ربما يترتب على هذا المنهج عدم أمكانية تحديد طبيعة افكار الناقد الا بتتبع منجزات الناقد جميعها، ليس فقط بعمل نقدي واحد، بينما في عمل نقدي واحد يمكن التوصل الى مجمل افكار الناقد المنهجي، دون حاجة الى مراجعة اعماله الأخرى.

أذا تذكرنا ما بدأنا به هذا الحوار من أن منهج الناقد هو الناقد، ينبغي ان تعامله في هذه الحال، كما تعامل اي فنان لاتستطيع ان تطالبه بان يفصح عن أختياراته الفكرية في عمل واحد، وعليك ان تتابع انجازه لترى شخصيته ورؤيته للحياة، لعمله الأدبي او الفني وقد راحت تتضح شيئاً فشيئاً، عبر الممارسة الطويلة فمن فضائل الانطباعية انها تؤمن بانها تجعل من الذاتية منطلقاً الى تحبيذ «الديمقراطية» في التعامل والحوار، لاتكون ذاتي هي المنطلق الابقدر ما تكون معبراً الى الآخر. الأسراع الى الأسقاط عمل اناني: أريد شيئاً في عمل، فالعمل جيد، وان غاب عنه فالعمل رديء، أبداً. فهذا ليس نقداً أنطباعياً، ولكنه لون ضيق من التعامل الأناني في الأدب والنقد، الذاتية هي التي تفسح المجال لأقصى قدر ممكن من التعامل الديمقراطي مع

الآثار الأدبية، كما أبيح لنفسي أن أبدأ من مزاجي وأختياراتي وحساسيتي ينبغي بالمقابل ان أقر للمؤلفين والمبدعين ان يطرحوا في أعمالهم وآثارهم أقصى قدر من الحرية الذاتية بالوانها المختلفة.

● هل «الديمقراطية النقدية» خاصية يتفرد بها النقد الانطباعي؟

هي اكبر فضائل النقد الانطباعي انه يحبذ الديمقراطية الادبية دون ان تكون ملزماً بان تفقد شخصيتك انت، ليس من الديمقراطية انك لست ذا رأي، أو موقف من الحياة، ولكن.. ذاتك وذوات الآخرين، قطبان يلتقيان معاً، على صعيد تجربة مشتركة، ومن خلاله تفصح عن اختياراتك وشخصيتك بقدر ما تسمح للآخرين ايضاً ان يقوموا بتجربة مشابهة، تلك هي المسالة.

● اذن، فالنقد بالنسبة لك حالة، ابداعية، وبدايتك تشبه بداية المبدع، دون منهج، خاضع لتأثير الآخرين عليه، ولكن من خلال الممارسة تطور الاسلوب وتوضح المنهج، طريقتك النقدية هي منهج في نظرك، توصلت اليه عبر تجارب كثيرة، كتلك التي يمر بها الفنان ولكن، الا تعتبر هذا المنهج النقدي موضعيا ينصب على النص الأبداعي دون استفادته من العلوم والخبرات الأخرى، انه نقد ذوقي وهذا هو المثلب الاساس على مثل هذا النوع من النقد.

رائد هذا اللون من النقد في أدبنا العربي الحديث المرحوم الدكتور محمد مندور، كان في بدء اعلانه عن هذا المذهب النقدي شديد الحماس للتعامل مع الادب باعتباره عملا جماليا، لاتنفعنا في دراسته علم النفس او العلوم الاخرى رغم ان مندور لم يتردد عن الاعلان عن أهمية أخذ الناقد لمعارف عصره ولكن هذا الحذر من الاستعانة بالعلوم الانسانية الاخرى.

كان لدى مندور هما ناجماً عن اسراف في تطبيق علم النفس بين بعض نقاد جيله، النويهي في كتابه عن «بشار» والعقاد في كتابه عن «ابي نؤاس» كان الأسراف في تطبيق التحليل النفسي على النصوص التراثية دافعاً لأن يتخذ مندور رد فعل متطرف بتأثير من اساتذته الجامعيين الفرنسيين فأكد ان النص الأدبي ليس الا عملا جماليا لاتنفعنا في اضاءته اية معارف اخرى، ربما تجمد العناصر الجمالية التي تؤلف الأثر الأدبي، ولكن تتذكر أيضاً: ان هذا الاقرار النظري لدى «مندور» باستقلال وأصالة المنهج التأثري كان ينطوي منذ البدء على اشارة الى مدى الضوء الذي يقدر ان يستمده من العلوم الأخرى فهو اذا كان منهجاً يقينا الأخطار الناجمة عن ادخال عناصر طارئة على التعامل الجمالي، فلأنه ثمرة الفعل المشرق، تجد فيه فيضاً من الضياء الذي ينير لك حقائق الأدب بل حقائق الحياة الانسانية والتفكير البشري وهكذا ترى أن تطور تجربة مندور النقدية من النقد التأثري الجمالي الى النقد الايديولوجي كان دليلا على طابع المرونة والاستجابة الحساسة وامكانيات التطور والثراء للنقد الانطباعي فانت اذ تجعل من الاستجابة الذاتية منطلقاً لا يعني بالضروره ان تكون هذه الذات معزولة عما حولها من تيارات العصر ومعارفه، ان الذات يمكن ان تلخص عصراً، وتحتوي مرحلة، وهكذا فان الذاتية لاتكون منقصة في النقد الا اذا كانت ذاتية ضيقة لا يعنيها معرفة اين هي من العصر، ومن فكره وحساسيته الجديدة المعقدة، وربما كانت هذه الذات الغنية المتمثلة لعصرها أجدى بكثير من ذات تبدأ من قناعات أو رؤى يطرحها العصر لكنها لاتحسن تمثيلها ولا تقيم وزناً للذات في التلقي او التعامل والتقييم، وتكون النتيجة ثمرة فجة بائسة تدل دلالة أكيدة حاسمة على ان معارف العصر لايمكن ان تكون بديلا عن البدء بالذات الغنية الحساسة القادرة على ان تحوز بجدارة ما وصف به الكاتب الناقد هنري جيمس: الفنان الملتهب الحساس الصبور المرن المتطلع يمكن ان يحقق بقوة شخصيته ما لا يحققه كتاب المناهج الذين لا يعرفون منها سوى مسلماتها او مبادئها الاساسية وتقصر بهم قدراتهم المتواضعة وتطبيقاتهم المشوشة او تسمرهم عند الزاوية الوحيدة للنظر والتعامل عن استثمارها في نقد أدبي ذي نتائج مهمة او مبتكرة.

●على ضوء هذه الأجابة، هل نستطيع ان نتعرف على مكونات الناقد وبالنسبة لك شخصيا ما هي قراءاتك الاساسية التي تفيد في تطبيقاتك النقدية؟

كان النقد في الموروث الكلاسيكي منشغلا بهذا السؤال، وهو واحد من أسئلة فلسفية كبرى، كان لابد للناقد ان يبدأ منها، والادب اولا وما النقد وما علاقة الادب بالفلسفة وما الى ذلك لماذا؟ لأننا عندما نقف عند أعلام التراث الكلاسيكي بدءاً من افلاطون وارسطو، نجد أن النقد كان رسول الفلسفة الى الأدب، يرتبط بوجهة نظر شاملة أزاء الكون والحياة والانسان ولكن في النقد الادبي المعاصر يكاد الأمر يختلف قليلا، فلم يعد شرطاً ان يكون الناقد ذا نظرية فلسفية «خاصة» او «جديدة» وان يكن طبيعيا ان من سمات النضج عنده، ان تتبلور عبر تجربته وممارسته «وجهة نظر» وهي التي اصطلحنا على تسميتها «رؤيا» الناقد الحديث الان مطالب ان يكون ذا رؤيا قبل ان يطالب بان يحدد لنا مفهوماً فلسفياً يجيب على سؤال مثل (ما هو علم النقد؟) لست محرجاً من القول بانني لم اقف طويلا عند هذا السؤال، لا يعنيني معرفة الجواب قدر ما يعنيني ان اعايش اكبر قدر ممكن من الآثار النقدية الناضجة.

● اذا صادفك عمل ابداعي تكاد تطغي هواجسه السياسية على الهواجس الفنية، اوتطغى فيه الهواجس الفلسفية او التاريخية اوغير ذلك ماموقفك أزاءه، كيف تدرس هذا النص نقدياً؟ هل تنظر اليه من زاوية الابداع كفن محض، او تدرسه مرتبطاً بدوافعه؟

هذا السؤال ينطوي على شبه اتهام طرح باستمرار ازاء اللون الانطباعي من النقد، ظنا انه منحاز الى الهاجس الفني (الجمالي) راغب عما سواه لقد اسهم المرحوم مندور من اشاعة هذه النظرة حين اصطلح على مذهبه النقدي انه المذهب التاثري اذ جعل التعامل الجمالي المحض هو الأساس لعمل الناقد الانطباعي ولكن تفصل بيني وبين مندور ثلاث عقود او اكثر من السنين اتاحت للتجربة الأدبية النقدية العربية بصورة عامة ان تتطور ويتطور معها هذا الفهم الاول المبتكر للنقد الانطباعي فحين اقف امام نص اجد استجابة له، وان بذرته في نفسي راحت تنمو وتكبر ويتملىء بها ضميري، اجدني بحاجة الى ان اقول او ابوح برؤيتي اوبتصوري اوبتفسيري لهذا النص، فهل كانت هذه الاستجابة محض اعجاب بعناصر جمالية مؤشرة، كأن تكون رشاقة الموسيقى في القصيدة أو طرافة الصور فيها او قوة الحبكة في القصة، بالتاكيد لها ربما كان لهذا الأمتياز الجمالي هو أحد عناصر العمل الأدبي الذي اثار في نفسي هذا الصدى، لماذا؟ لأني أؤ من ان العمل الأدبي الحديث هو تركيبة لابد ان تكون على قدر ما من التجانس بين عناصر ذاتية وموضوعية متعددة، يأتي العمل الأدبي ثمرة نوعية جديدة لأنصهارها، في ذات المبدع على نحو خاص ربما كان معقداً أحياناً تؤلف هذه العناصر مجتمعة هذا العمل الذي وجد في نفسي قبولا او ربما رفضاً وبالتالي فان العمل يشع في نفسي بكافة ادوات اشعاعه هذه فما يأسرني من جانب دون اخر الا اذا كنت منتسباً الى فئة صغار النقاد الأنطباعين الذين يهمهم ان يجدوا متنفساً في الآثار الادبية لهذه الأنانية الضيقة، والذين أساءوا الى التيار الأنطباعي لأنهم احالوا الممارسة النقدية الى لون من الهوى والأنانية الضيقة يعجب بجانب معين او لقطة ما لأنها تستثير فيه ذكريات معينة او يجد فيها تلبية لحاجة نفسية معينة، فيروح يستفيض في الأعجاب بهذا العمل متشبثاً بهذه الزاوية الصغيرة، انا أزعم اني بمنأى عن هذا التعامل الضيق، يهمني العمل ككل، وترى ان أعجابي مثلا بقصة قصيرة مثل «مدورة الطيور» لأمير الحلي، اذا كان لم يحملني على ان الزم مؤلفها بان يكون ذا موقف فكري واضح فلأن العمل بمجمله كان يوحي بتجربة ناضجة تنطوي على موقف خاص بالكاتب نفسه.

● من الممكن القول ان النتاج الادبي، بشكل عام، له اهمية تفوق احياناً كل الوثائق التاريخية فالقصيدة تمكننا ـ مثلا ـ من الدخول الى عصرها بحيوية اكبر، الى رؤيتها الفلسفية، من الممكن ان تفضح عصرها بقابلية اكبر مما لو بحثنا في كتب التاريخ، والقصيدة الجاهلية أو العباسية خير مثال لذلك، بالنسبة لك، هل يمثل النص الابداعي وثيقة؟

أضرب لك مثالا صغيراً رواية (الكرنك) لنجيب محفوظ، ان مؤرخ مصر الحديثة قد يجد في هذا العمل وثيقة تاريخية بالغة الاهمية لكني كناقد لم أؤخذ بهذا التوثيق الذي طرحه نجيب محفوظ في روايته ولم افترض ان على المؤلف ان يتخذ له موقفاً،

تمنيت لو تضمنه عمله، لا التعامل السياسي بين شخوص الرواية كان انسانيا شريفاً ولا موقف نجيب محفوظ كان بالنسبة لي صائباً او ايجابيا. كيف تعاملت مع هذه الرواية وكتبت عنها مقالا نقديا؟

نظرت اليها كعمل أدبي تضمن تجربة وطرح رؤيا، ولكنه كان قصة أدبية لفتني فيها تركيب الحبكة وطبيعة الاسلوب ومستوى هذا العمل مقارنة مع الاعمال السابقة للمؤلف، هكذا تجد ان التعامل الانطباعي يقودك الى التعرف على الجوانب المتعددة للعمل دون ان تكون ملزماً بترجيح جانب على اخر لمجرد انه يمتلك وثائقية او تاريخية، ان هذا من عمل المؤرخ، الباحث او الناقد السياسي ولكنه ليس من شأني كناقد أدبي.

● ما هو موقف النقد الانطباعي من الادب الملتزم، وهل الذات تتعارض مع قضايا المجموع؟

وهل الذات بمعزل عن مجتمعها وعصرها كي نستطيع ان نتحدث في الادب بشكل حاسم عن ذات مقابل جماعة، لا بالتأكيد، منذ ان وجدت الانسانية، دعنا نحصر حديثنا في الادب العربي، كانت ذات الشاعر قريبة على نحو وآخر من ضمير القبيلة (وهل انا الا من غزية ان غزت غزوت. .) كان هذا التطابق لوناً الى جانب ألوان أخرى تنتهي بموقف الصعلوك المغترب عن القبيلة، والمتمرد على قيمها وطقوسها، فاذن لا نستطيع التعميم السريع فنقول ان ذات الاديب لابد أن تكون بالضروره صورة لضمير الجماعة لماذا؟ لأن من الادباء من اختار لسبب أو لآخر ان يكون بمنأى عن تيارات عصره ومشاكله والاساسية، ربما لموقف فكري معين يجد في الماضي ملاذاً أو مهرباً من أزمات الحاضر، وربما لتعقيدات مرت بها تجربته الخاصة في التعامل مع العصر، انت تعرف ان كثيراً من الشعراء المعاصرين الذين عرفوا بتبنيهم المتحمس لقضية الالتزام انتهوا في طور أو آخر من تجاربهم الأدبية الى ألوان متعددة من النكوص والخيبة، وأمامك تجربة (السياب) مثلا ولكن لا نستطيع ايضاً بتعميم سهل ان نقول: ان ضمير الجماعة ينعكس أولا باول على ذات الاديب هذا ايضاً تعليل ميكانيكي بائس للعلاقة، ان العلاقة بين الذات والآخر هي معقده ايضا تخضع لها يتيحه المجتمع للاديب. ومدى قدرة الاديب على ان يكون منغمساً في عصره ومجتمعه وقادراً على ان يبلور موقفاً يمثل رؤياه واختياراته، انت تعرف ان هذا كلام لايزال في اطار العمومية ففي كل مجتمع وفي كل مرحلة هناك باستمرار الوان من التعامل، ما يتيحه المجتمع للاديب وقدرة الاديب على ان يكون فاعلا ومؤثراً في مجتمعه هذا الأحتراز من تجديد صورة ثابتة للعلاقة، بين الذات والجماعة ربما تعده احدى نواقص التعامل الانطباعي في النقد، وربما يعده آخرون احدى فضائل هذا التعامل الذي هو في الاساس كان تشكيكاً في سطوة القواعد العامة، لايميل الناقد الانطباعي الى ان يبدأ من قاعده او قانون عام ثابت يصدق في كل حين ولدى كل تجربة وانما هو كما يبدأ من خصوصيته كمتلق متذوق، يبحث باستمرار وينقب عن خصوصية العمل المنقود، خصوصية جمالياته، وخصوصية موقعة من تراثه الادبي ومن مرحلته التاريخية ربما كان عدم البدء بالتعرف الدقيق الشامل على التيارات الفكرية السائدة في مرحلة معينة، يخلف آثاراً سلبية على عمل الناقد الأنطباعي، دعني اعترف لك اعترافاً صغيراً حين أذكرك بمقالة كتبتها عن «طواحين بيروت» لتوفيق يوسف عواد، كان من فرط اعجابي بهذه الرواية اني جعلت بطلها الشاب هاني الراعي هو البديل الثوري المنتمي الذي يقف نقيضاً لنماذج التفسخ الموبوء في بيروت، والان، حين اعيد النظر في هذا التصور اجده قاصراً اذ لم يكن هذا الشاب الصغير سوى احد ما أفرزته حركات الطلبة في بيروت فهو شاب متحرر على وجه ما، وليس هو البديل الفكري الناضج لرموز الفساد، والتفسخ التى طرحتها الرواية، هذا يعني ان من النافع لي ان اكون على ألمام كامل بكل تفاصيل العمل ومناخه: كلما احطت بالصورة الدقيقة الشاملة التفصيلية لتكوين العمل، كلما كان فهمي لهذا العمل ادق، ونفاذي اليه اعمق وتقييمي له أصح.

● بعد فهمك لهذه الحالة النقدية الجديدة، هل توصلت في اعمالك الاخيرة الى هذا المفهوم الذي طرحته وفي اي من اعمالك تحديداً؟

المثال الذي ضربته لك من رواية (الكرنك) وربما كان تعاملي مع نجيب محفوظ وقبله مع يوسف ادريس هو الدافع لانهما تناولا باستمرار المشكلات المطروحة في المجتمع المصري، هذا هو الفرق بيني وبين الزميل فاضل ثامر حين تناول (الكرنك) نفسها، لم يعنه في الرواية سوى انها تفرز في سطورها الاخيرة نموذجاً

أيجابياً وجد فيه الناقد أفقاً لمستقبل مشرق سوف ينبثق من هذه الاحداث الدامية التي تخبط فيها ابطال الرواية، وفي نقدي لكتاب فاضل ثامر يتضح الفرق بين هاتين الطريقتين في التعامل وترى ان القناعات الاساسية الواضحة تماماً لدى الناقد فاضل ثامر لم تعصمه عن ان ينظر الى الرواية نظرة مبتسرة التقطت ما يعينها ان تلتقطه، الأنانية لم تأت من الناقد الانطباعي بل أتت من ناقد يؤمن بالقوانين الموضوعية التي تسمى احياناً علمية، لم تعصمه هذه المعرفة والقناعة بالقوانين العلمية التي تلخصها وتبرمجها المنطلقات الأساسية في نقد الواقعية الاشتراكية عن ان يتعامل مع العمل تعاملا ضيقاً يغري بالتقاط دلالة فكرية صغيرة، والانطلاق منها، في حين ان تعاملي مع الرواية ذاتها (الكرنك) كان مختلفاً تماماً، دعني أقل لك انني احترم الفنان الذي يحرص على ان يوفر لعمله اقصى قدر من النضج الفني قبل أي اعتبار آخر، وحين أقول: النضج الفني فأني اعني ان من سماته تحقيق اقصى قدر من التوازن الحيوي والتكافؤ بين شتى عناصر التجربة الابداعية لم يستهوني عمل لمجرد بهاء صورته، ولم أوخذ بعمل لمجرد غناه الفكري، لابد في التعامل النقدي ان نتذكر باستمرار هذه البدهية التي لا يختلف في شأنها اثنان بدهية الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون وان كنت ميالا الى ان اتجاوز هذه البدهية الى مستوى ارقى لأن العمل الادبي ليس مجرد شكل استوعب مضموناً معيناً مثلا لكنه كائن حيوي يضم عدداً كبيراً من العناصر النفسية والفكرية والاجتماعية، تلتقي وتنصهر على نحو ما لتثمر هذا الكائن الذي اصطلحنا عليه بالعمل الأدبي.

● الم تفاجئك هذه النزعة الانطباعية النقدية بما يحملك على تأملها ومراجعتها على ضوء الخبرة والمعاودة؟

أتاحت لي تجربة النقد الصحفي في مجلة (ألف باء) أن ارى مزايا الأنطباعية «السريعة» وعثراتها.. حين تقرأ عملا مثل (القربان) فان هزة الأعجاب تقودك الى النفاذ اليه بضربة واحدة، بمقالة انطباعية تكتب في عشر دقائق فتراها (حلوة).. ولكن.. حين تتناول النتاج القصصي لعام كامل بالطريقة ذاتها فانك لن تكون بمنجى من المزالق الناجمة عن الأسراف في الأعجاب والغلو في التقدير. لقد كنت أحسب ان هذه اللهجة المتحمسة المتدفقة حق للناقد الصحفي حتى جاءت مواجهة الصديق الناقد «يوسف نمر ذياب» تنبهني الى عثراتها في التزّيد.. وكان ذلك درساً نافعاً علمني حين بدأت في جريدة (الراصد) منذ سنة ١٩٧٧ نشر مقالات اسبوعية أن أتجنب البدء من الأنطباع «الأول» لأبدأ من الحماس الهادىء المتزن فكانت نصوص (مرايا جديدة) اسهامة اعتز بها في النقد الصحفي.. ولكن للبحث النقدي عندي مكانة لا تبلغها المقالة الصحفية فهو المجال الرحب لتحقيق ما أصبو اليه في هذه الأنطباعية المدفقة الموثقة.

● وهل هذا المنحى، الوحيد الذي يجعل من النقد فنا قائماً بذاته، فنا لايلتحق بفن آخر، بمعنى أن لا يكون ذيلا ـ كما حاول البعض ان يلحق النقد بهذه الصفة ـ ومستقلا مثل القصة والمسرحية مثلا؟

اذا تذكرت ان ذات الناقد يمكن أن تستوعب معارف العصر، فان التعامل الانطباعي في تقديري هو أنسب السبل الى فحص الاثار الأدبية وتقييمها ولكن ذلك لا ينفي ان بالمستطاع الاستفادة من الوان التعامل التي تطرحها المناهج النقدية.

● أرجو ان توضح رأيك اكثر بالمناهج النقدية الأخرى.

اقول ما دامت هذه المناهج سبلا اخرى للوصول الى هذا العمل وتفصح عن اختيارات اصحابها ومواقفهم، فلو كان العمل الأدبي شيئاً كخزانة الملابس مثلا، لما أحتجنا الى تعدد الطرق لمعالجة ابوابها، انك تجد مفتاحاً جاهزاً يفتح هذا الدرج او الخزانة فتجد محتوياتها امامك..

ولكن لما كان الاثر الأدبي شيئاً مختلفاً فان بالمستطاع أن تعدد سبل الوصول اليه والتعامل معه، وكل منهج يعطي رؤية للطريق وللحدود ربما بلغت من العمل مواقع واسراراً قد لا تبلغها المناهج الاخرى، هذا اذا افترضنا ان العمل من الثراء، والخصوبة والاهمية بحيث يستحق ان تبذل جهود متعددة من أجله. انك لاتتعامل مع هملت لشكسبير كما تتعامل مع قصة لأحسان عبد القدوس، أن ثراء النص الأدبي هو الذي يغري وقد يلزم بتعدد المناهج وباعادة التقييم المستمرة عبر التراث.

حين أجدني على رضىً مما أخترته من سبيل انطباعي في التعامل، أجدني في توق الى الارتقاء بهذا اللون الى مستوى راح يتحقق عند نقاد اخرين وكلما اتيح لي ان اعرف نماذج متألقة بدأت بدايتي وبلغت آفاقاً لم أبلغها بعد كلما أزددت قناعة بان النقد الانطباعي الذي ينبع من التعامل الحر والحساسية الامينة يمكن ان يفتح للناقد آفاقاً لاتحد لأن ما من عائق أمامك ذاتك والعمل، ذاتك والآخر انت وحريتك في التعامل لم تستعير نظارة او عيوناً من الآخرين، ترى بالوانها؟ فحين اجيل النظر في ساحة النقد الادبي المعاصر أجد نفسي تواقاً الى أن اغني التعامل النقدي بالوان متعددة من المعرفة شرط ان أحس تمثلها تمثلا ناضجاً لاتبدو فيه هذه المعارف مجرد أدوات او مجرد عناصر طارئة، يمكن نبذها. وحين اسعد بقراءة آثار ناقد مثل (جورج طرابيشي) اتمنى لو وفقت الى ان اكتب دراسة نقدية ـ رصينة من دراساته المتنوعة، لأنك تجد أن ايمانه بان لكل قفل مفتاحه الخاص لم يكن حائلا دون هذه الاستعانة الموفقة بمعارف متعددة وفي طليعتها علم النفس وعلم النفس التحليلي، اضاءة للتجارب الأدبية المتعددة والخلوص منها الى قوانين شاملة تلخص صراع الشرق والغرب مثلا، او صراع الرجوع والأنوثة، في ادبنا العربي المعاصر عبر حصيلة كبيرة.

● لكن منهج جورج طرابيش يختلف عنك اختلافاً كبيراً، فهو حين يجد العوامل النفسية الموجودة في عمل أدبي معين فانه يتعامل مع النص تعاملا نفسياً او حين يجد الطابع التاريخي هو الغالب يتعامل أيضاً وفق هذا المفهوم في تحليل العمل ونقده، لذلك فانه لا يلتزم بالجوانب الفنية فقط، وان كانت تجد لها مكاناً في اعمال اخرى له، جورج طرابيش يتعامل مع كل عمل ادبي وفق منطلقات العمل نفسه، أما بالنسبة لك فان اسلوب النقد يكاد يتشابه في كل اعمالك، مع اختلاف منطلقات الاعمال، في دراستك عن «العودة الى المنفى» رواية محمد ابو المعاطي ابو النجا، فان التاريخ لم يستوقفك رغم انها كانت رواية تاريخية وفي دراستك عن «لغة الآي آي» ليوسف ادريس، تناولت الفن واللغة عنده، فبقدرما في نقد جورج طرابيش من ليونة، كنت أحاديا في نظراتك النقدية الى اعمال الاخرين.

تقترح ان اقيم مقارنة تفصيلية دقيقة بين الواقع الفني الذي رسمه ابو المعاطي ابو النجا وبين الحقيقة التاريخية التي استخلص منها مادته، هذا ربما يدخل ضمن عمل الناقد ويغني عمله، ولكنه لم يكن متاحاً لي، ولا اعتبر غيابه عن النص النقدي مأخذاً كبيراً عليّ، لم يكن بين يدي آنذاك عن النديم سوى كتاب في سلسلة (أعلام العرب) ولو عرفت سواه لأتاح لي ذلك أن أرى العمل في اقصى دائرة ممكنة من الضوء، كلما جاءتني معرفة من أيما سبيل تزيدني علماً بهذا النص ونفاذا الى أغواره اكون سعيدا بها، متعجلا الاستعانة بها، ولكن كما قلت لك أن رجحان التيار النقدي العربي الذي يقيم للموقف الفكري وزناً ويحرص على وجوده ان وجد، ويسارع الى فضح غيابه، رجحان هذا اللون الذي ضم عدداً كبيراً من الكتابات النقدية يجعل من الكتابات النقدية التي لاتبدأ هذه البداية وكيانها لا تجعل بالفكر وبالموقف الاجتماعي في حين انك لو تأملت نصوصي النقدية لوجدت اني اتوق الى ان أرى موقف الاديب واتمنى لو كانت حساسيته حساسية عصره، واحلم لو كان ذا موقف اكثر صلابة ولكن هذا ليس هو البدء في تعاملي، هنا الفرق بين ان تبدأ من منطلق معين وتحرص على ان تراه في العمل، وبين أن تبدأ من دائرة رحبة يدخل ضمنها موقفك وموقف الكاتب، ضمن مجموعة اخرى من العناصر والادوات. هل الباب المضيء الاخير في السطور الأخيرة من «الكرنك» أنحياز لقوى المستقبل النامية يفضح عوامل الهزيمة وانهيارها كما رأى الزميل فاضل ثامر.. أم هو محض حلم مفتعل مقحم يفضح حيرة وتعب الكاتب؟ وحين تتذكر ان رؤية المؤلف كانت موزعة بين فضح الأجرام وتبريره فان بصيص الضوء في النهاية لا يعود بديلا او خلاصاً الا اذا شئت انت أو شاء منهجك ذلك.

● أحياناً تتوزع في أعمالك النقدية جملة من الاحاسيس والافكار وتنتقل بينها بشكل يضيّع الافكار نفسها داخل العمل النقدي الابداعي

ذكرنا جورج طرابيشي عندما يتناول اعمالا فلسطينية يلتزم جانب الموقف السياسي في تعامله النقدي، هو نقد انطباعي ولكنه مختلف تماماً.

هذا لون مطروح ومشروع من التعامل النقدي، ولكن تعرف ان هناك بين النقاد والمعاصرين حلماً كبيراً مشتركا بأن يتحقق للنص النقدي اقصى قدر من التكامل اي انك تتمنى لو بلغت درجة من سعة الافق، والاحاطة بحيث انك حين تتعامل مع نص أدبي تتناوله باشباع كامل. . وحين تنتهي من الكتابة النقدية لاتقول لنفسك لو كنت استطيع فيما بعد ان اعاود دراسته، ولكن هذا يبقى في اطار الحلم، في الاداب والفنون وربما في العلوم ايضاً، ما من تعامل يبقى نهائياً وحاسماً وكاملا، يبقى الأثر الادبي الناضج يغري باعادة النظر فيه، ولا تحيط به علما الا اذا كان عملا سهلا هشا يمكن ان يضاء من الوهلة الاولى.

● هل حصل ان عدت الى تقييم عمل ادبي سبق ان درسته من قبل؟

ـ لا. . ولكن من طبعي التدقيق في العمل قبل دفعه للنشر، وتبقى مع ذلك الحسرة التي يلخصها قول العماد الاصفهاني:

(اني رأيت انه لا يكتب احد كتاباً في يومه الا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن ولو قدم هذا لكان أفضل ولو ترك هذا لكان اجمل. وهذا من اعظم العبر.)

● اتذكر الان كلامك عن (طواحين بيروت) هل فكرت أن تصحح بعض الآراء، ان جاز لي القول (تصحح) وكتابة الافكار الجديدة والتبدل الذي حصل في نظرتك لأبطال الرواية الا يغريك هذا التبدل في الكتابة ثانية؟

قد لايكون هذا ملزماً لي لمعرفة الكتابة عن الرواية ذاتها، ولكنه ينفعني كتجربة في المستقبل حين اقف عند رواية اخرى لتوفيق يوسف عواد أو لغيره، تنهج هذا النهج، سوف اتذكر انني يجب ان لا أسارع الى اعتبار المواقف النظيفة أزاء المواقف القذرة، هي بالضروة مواقف ثورية ناضجة، تلك تجربة تنفع، في المستقبل.

● لهذا السبب أقول اننا يجب ان نقرأ اعمال الناقد جميعها حتى نتوصل الى الحكم النهائي، فقراءة عمل واحد قد يشوه الحكم على الناقد، ودراستك عن يوسف عواد خير مثال، وهذا ربما ما يعيب النظرة الانطباعية، ربما يمكن التوصل الى آراء الناقد صاحب المنهج من خلال عمل ابداعي واحد.

مثل هذا الناقد كأنه يضع امام عمله شعاراً كبيراً، يقول لك هاأنذا، وحين يضع الناقد الانطباعي لافتة يقول هذا أنا الناقد الانطباعي، فأن ذلك لايكفي، لماذا؟ لأننا كقراء أرتحنا الى التعامل السهل الواضح الذي يضيء لك منذ البدء، في حين ان النقد الانطباعي لم يعد سراً ولارحلة مجهولة أقول أنا ناقد أنطباعي، فينبغي ان تتابعني لترى نفسي لترى ذاتي في عملها كما ترى أسلوب الكاتب في مجمل آثاره وليس في أثر واحد.

ولا تنس ان النزعة الأنطباعية لدي بالأضافة الى دلالتها على ايثاري لهذه الأمانة الأخلاقية الحرة، التي تنفر من القسر ومن الاسقاط فانها لحسن الحظ، أغتنت بفضائل النزعة الأكاديمية المبكرة التي تحرص على الدقة والموضوعية والاحاطه الشاملة بكل تفاصيل الموضوع، وتقليبه على وجوهه حتى تصل الى نتائج او قناعات تطمئن اليها اطمئناناً كاملا، وتحقق لك رضىا ذهنياً وأخلاقياً وتحملك على الدفاع عنها، تجد هذا في اعمالي المطولة، في دراستي عن السياب، وفي مقدمة قصص (موفق خضر). او في فصل عن قصص (حسين مردان) او فصل عن (العودة الى المنفى) ان حرية التعامل الانطباعي المرن، تقترن برصانة المعالجة الاكاديمية الحريصة على اغناء المشهد بتفاصيلة الدقيقة وحسن عرضها وصولا الى نتائج يتحقق لها اقصى قدر من الجدة. لو انني قنعت بتناول تجربة السياب من زاوية ايديولوجية او من زاوية التفسير الاسطوري، وهو منهج معروف من مناهج النقد، لو اني تعاملت معه تعاملا جماليا محضاً، يقف عند اللغة والايقاع والصورة لما أتيح لتعاملي مع تجربة السياب ان يقودني بحرية وعناء ودهشة معاً الى كتابة الفصل الثاني من كتابي: فصل (التضحية) الذي افخر أنه وقت نشره. كان مفاجأة لدى أصدقاء السياب ودارسيه، أنت أزاء

تجربة تنطوي على قدر من التعقيد، والأسرار، دع نفسك تذهب بحرية الى هذه التجربة، لاتقسرها على ان تمضي الى طريق دون آخر ،دعها تتشعب وتضيع هنا وهناك، هذا الضياع الجميل الذي يقودها الى الهدى فيما بعد، تجد أن الصورة تتكشف لديك شيئاً فشيئاً، وتتبلور وتتضح وتنصع، تجد نفسك امام اكتشاف لم يسبقك اليه أحد، ما كان له أن يأتيك لولا أنك تركت لبصيرتك هذه الحرية الكاملة، في الولوج الى زوايا وأسرار هذه التجربة الخصبة المعقده، وحين تصل الى الشعور او القناعة باهميته قبل هذه التعامل الانطباعي الحر، فانك ستجد من العسير على نفسك ان تحملها على اعتناق منهج آخر، لانك في هذه الحالة، كمن يفضل أن يصل الى مدينة بعربة متواضعة في حين هو يستطيع ان يصل اليها بقطار سريع، انك تتنازل عن فضائل طريق رأيت أنه يمنحك من الأمانة وبلوغ الهدف ما قد لايتحقق من طرق أخرى، في هذه الحالة تجد أن السبل الاخرى قد تعينك باشياء هنا او هناك، لكنك ستحمل نفسك محملا شاقاً حين ترتضي ان تتنازل عن حريتك كفنان على خشبة حملة حية لدوره الى آفاق لاتحد من الأبداع والرقص في الحركة، والصراخ وفي الهمس كيف يمكن لهذا الفنان أن يتنازل عن هذا الفضاء الشاسع من الحرية لكي يؤدي الدور نفسه وهو يضع قناعاً صغيراً على وجهه، هذا لايمكن الا اذا كان خائناً لفن مرتضياً ان يكذب على ذاته، وهذا شيء لايستطاع . .

● بتقديرك ان النقد الانطباعي يحتاج الى ناقد متخصص، انا قرأت ان هناك انطباعات لستيفان زفايج لروايات قد قرأها وكذلك فرجينيا وولف عندها كتابات انطباعية، وصلاح عبد الصبور ايضا هذا يقودنا الى مسألة اخرى، ان النقد الانطباعي لايحتاج الى ناقد متخصص كما ذكرت، وانما يستطيع الكتاب انفسهم، ان يحكموا على الاعمال الادبية.

وهذا هو سر تنوع وتعدد المستويات في هذا التراث الطويل للنقد الانطباعي لم تشهد مسيره هذا النوع من النقد مستوى واحداً او تراثاً متنامياً في كل الأحوال انما تعددت المستويات بتعدد التجارب.

● هل هذا النوع من النقد، اقرب شيء الى الفنان المبدع، لأن الكثير من الكتاب يزاولون كتابة انطباعات وكتابات تقترب من النقد الانطباعي بمعنى ان أي كاتب يمكن أن يسجل ملاحظاته ؟

أحد رواد النقد الانطباعي اناتول فرانس، وهو يعتبر النقد الانطباعي تجوال الروح الحر بين الآثار الأدبية، كذلك ان في النقد الأدبي من عناصر الفن اكثر مما فيه من عناصر العلم، هو أقرب الى حساسية الفن منه الى جفاف العلم وثقل قوانينه.

● اذا كنا نعتبر ان العمل النقدي عمل ابداعي ألا تجد أن هناك خللا واضحاً، عند المقارنة بين العمل النقدي من وجهة النظر هذه وبين العمل الفني ؟

لكل لون من النشاط الابداعي مجاله ومشكلاته. لو لم يكن النقد الادبي ابداعاً ايضاً لكان بمستطاع أي أحد يلم بالقوانين الأساسية المعروفة للجميع ان يكتب شيئاً، ويعد نقداً أيضاً. . بماذا تميز النقاد ان لم يكن بشخصياتهم المبدعة المتميزة؟ اذن . . كما ان الناس يعرفون ما هي الأوزان وما القوافي وتختلج في نفوسهم مشاعر معينة وتخطر في افكارهم معاني معان الا انهم لا يستطيعون ان يكونوا شعراء بدرجة واحدة من الكفاءة، فان قوانين النقد معروفة عبر تراثه الطويل ولكن النقاد القلائل في كل عصرهم النقاد المتميزون بالشخصية المبدعة. . وما النقد الادبي لولا هذا العنصر الذاتي الذي أصطلحنا على تسميته بعنصر الموهبة التي تغتني بالتجربة الخصبة فتعطي عطاءها المتميز؟ ولا تنس ان ذائقة الفنان لدى الناقد الانطباعي تلزمه في أحايين كثيرة باداء هو أقرب الى لغة الشعر وعناصره الجمالية فلا يعود الوصف التقريري بعيداً عن الصور والمجازات وألوان التشبيه والصفات المتتابعة لغة شعرية تفي باغراض الناقد ذوقاً وفناً تمسي جزءاً حيوياً من جمال الأثر النقدي يستبعد بها نثر التحليل والتعليل حين لايكون ضرورة. . ألم تر الى سعي الدكتور «علي جواد الطاهر» . . (في اخراج المقالة النقدية مخرجاً وعليه سمة من الجمال ومن الطراوة) وتلك هي السمة الفنية التي تقربها من العملية الابداعية. . ذاك هو طموح الناقد الفنان الى كتابة (مقالة

تقرأ لذاتها حاضراً أو مستقبلا) فانى لك ان تلخص مقالة كهذه؟!

بمـاذا يتميـز قاض عن قاض، ومحـام عن محـام، ما دامت القـوانين على أعلى درجـة من الـوضوح والتدقيق لاتقبل عبثاً ولا تعديلا، ودراستها متاحة للجميع لماذا يتميز رجل قضاء عن رجل قضاء بشخصية جذابة مؤثرة تكسب اكثر القضايا تعقيداً أليس هذا دليـلا على انـه يتميز بعنصر من الذكاء والمرونة والنفاذ الخاص، اتـاح له ان يحقق في مجـال عمله ما لم يتحقق للآخرين فاذا كان هذا الامر يصدق في هذا المجال فكيف لا يصدق في مجال اكثر خصـوصيـة واكثـر سرية بمجاهله وأسراره كمجال ميدان الابداع الـذي لم توفق العلوم ومنهـا علم النفس التجـريبي لحد الان الى اضاءة كل اسراره ومجاهله، لو حدث هذا لأصبح الادب محسوباً على العلم كالفيزياء او الكيمياء مثلا.

● لماذا يختفي النقد الانطباعي وراء مسميات او مصطلحات أخرى من صنع النقاد أنفسهم؟

دعني الفت نظرك الى شيء طريف هو انك قد لا تجد ناقداً عربيا يجهـر بمـا أجهـر به الان من انني ناقـد انطبـاعي، النـاقد العربي المعاصر يخجل من أن يعلن عن انطباعيته ربما لأن الانطباعية ما تزال متهمة بانها قرينة الذاتية واللامنهجية وأنها النقيض لما حققه النقـد الأدبي المعـاصر بفضل ألتزامه مناهج تقيم للفكر والموقف الفكـري وزنـاً كبيراً انـك تستطيع ان تتلمس هذه الانطبـاعية، فالفنـان يحقق ذاتـه في هذه الطريقة، لاتكتب لتعلن عن موقف، وانمـا تجـد في نفسـك حاجـة. مثلمـا هزت الشاعر تجربة معينة فاثمرت قصيدة كذلك، انت قرأت أثراً أو مجموعة آثار. فوجدت انها بذرت في نفسك بذرة، نضجت لتستحيل الى اثر نقدي، ان هذه الطـريقـة تشعـره انـه ياتي بشيء من ابتكـاره يصبـح المنهـج اسلوبـه، انت لاتكتب قصـة ترضى عنهـا باسلوب غيرك، كذلك النـاقـد الأنطبـاعي فرصتـه انـه يكتب باسلوبـه هو، ذاتـه تتحقق بكـاملهـا فيمـا يكتب وهـذا هو السبب في ان هو مؤرخي النقـد الحـريصين على ان يضعـوا الانجـارت الضخمة في النقد الادبي ضمن منـاهـج معـروفـة يحتـرزون من الالتفـات الى النقـاد الأنطباعيين بالأهمية ذاتها التي يلتفتون بها نقاد المناهج.

فهـذا مثـلا ديفيد ديتش يقول: «أغفلنا العديد من مشاهير النقاد، مع ان لكل منهم مكانته المرموقة في مجال النقد، ان أحداً منهم لا يمثـل منهجـاً خاصـاً في تنـاول الاثـر الادبي، يختلف اختلافاً اساسياً عن مناهج هؤلاء النقاد اللذين درست اثارهم في الكتاب» فكـان النـاقـد الجـديـر بالأهتمام لابد ان ينضوي ضمن منهج من المنـاهـج المعروفة والا. . فانه غير جدير بالدراسة ويقول مؤلف كتـاب (خمسـة منـاهج الى النقد الادبي): «ثمة مقالات في النقد مجيدة لاتخضع لتنظيم قسري كما ان من الحماقة افتراض ان أي ناقد جدير بالاهتمام الدائم سيمكث ضمن حدود أي منهج بعينه، بل بالعكس انـه قمين باستعمـال ذلـك الاسلوب او الاسـاليب مجتمعـة والتي يراهـا خيـر ما تنـاسب معـرفتـه وتتحسسه النقدي الخاص والعمل الفني الذي بين يديه»

وهكـذا ترى ان المنـاهـج المعـروفـة هي ليست كل شيء في النقـد، فالمقـالات المجيـدة لاتخضع لتنظيم قسـري، ونـاقـد محسـوب على منهـج قد يتجاوزه الى منهج آخر، ولكن لا اكتمك ان في هذه الانتقالات يكمن خطر الانتقائية، والانتقائية في النقد سلاح ذو حدين يطيب للناقد احياناً أن يسائل نفسه لماذا لايستعين بالتحليل النفسي ولماذا لا يستفيد من المنهج التاريخي فالانتقائية خطر حين تقود الى الخلط والعشوائية وضياع الشخصية وهي حق مشـروع حين تدرك طبيعـة التعـدد في التجـارب الأدبيـة والنقدية المعـاصـرة بحيث تمسي سبيـلا الى بنـاء جدليـة التنوع، داخل الوحدة اي انك حين تجد عملا ما يغريك بان تدور حوله وتراه من زوايـا متعـددة، فانـك ينبـغي ان تكـون حذراً، من الخلط العشـوائي بحيث ان هذا التعـدد في زوايـا النظـر ينبغي ان يبقى رافداً يغني عملك بدل ان يضيعه في مسالك لاتنفع فحين اتساءل لم لا ننتفـع بتـراث المنـاهـج كلها، لصالح اجتهاد مبدع ينمو في دائـرة رحبـة من التمثل والمعايشة المرنة الحساسة فلأني أرى ان الأعمـال الأدبيـة تغـري الناقد الأنطباعي وقد تلزمه بان ينفتح على عطـاء المنـاهـج الأخـرى لصـالح عمله، اذ لو كان العمل الأدبي كله، نفسْـاً لاستغنينـا بالمنهـج النفسي عن سواه، ولو كان محض جهـد في التشكيـل والصياغة لكان المنهج الجمالي او البنيوي هو المبتغى ولكن العمل الأدبي الخصب اكبر ثراءاً وتعقيداً من أي من عنـاصـره ولا يجدي في النقد الأدبي أن تجمع على نحو قسري او عشوائي بين البحث عن المكونات الاجتماعية والنفسية والجمالية في كل عمـل ادبي لتكـون قد أنتفعت بهذا التعدد، لأنك في هذه

الحال كمن ينتقل من نافذة الى اخرى ليرى المشهد وطبقاته وابعاده كلها. المهم ان تقع على سر تميز شخصية الناقد في الرؤية والتعامل، والنقد الانطباعي عندي هو السبيل الذي وجدت نفسي فيه، لم أفرضه على نفسي كما لوكنت أخترته اختياراً من بين مناهج عديدة، وانما هو تجربتي ذاتها، وجدت فيها تميزي، وذلك غنم كبير في النقد وليس خسارة.

● هذه الحالة النقدية تأتيك بعد قراءة العمل الابداعي نفسه اوانك تأتي الى العمل بفكرة مسبقة عن الكاتب؟

لست محض متفرج على افلام لنجوم مشاهير كي يغريني اسم (لامع) على الاعلان لمشاهدة الفلم والأعجاب بالدور مسبقاً، لا، متابعتك رحلة كاتب معين تنفعك على وجه ما من الوجوه لكنها ليست الفيصل في تقييم عمله الجديد حين وجدت في (حب تحت المطر) وفي (الكرنك) انحداراً في الخط البياني لرحلة نجيب محفوظ، فهل كانت معرفتي بتراث نجيب محفوظ كله واعجابي به لكاتب كبير حائلا دون القول بان هذين العملين نقطة انحدار، معرفتك بالكاتب، اسلوبه وتراثه وتاريخه تعينك بشكل او بآخر في تعاملك مع عمله الجديد، ليست هي بالضرورة التي تغريك بالاعجاب المسبق بالعمل، ابداً وانما هي خبرة القاضي ازاء قضية مطروحة سبق له ان عالج نظائرها طوال تجربته العملية. الخبرات تغني دون شك لكن الأحكام تختلف..

● يتأكد لي انك كثيراً ماتكتب بدافع ان العمل الادبي يحمل شيئاً فقد حدث ان تابعت نقدياً اعمالا لكتاب جربوا حظهم لأول مرة اولكتاب مغمورين أو لأسماء في الظل.

في الاغلب ان التجارب بين العمل الفني والناقد هو الذي يدفعه للتحمس لذلك العمل، اما الأحساس بالنفور والرفض فنادراً ما يغريك بالكتابة لماذا؟ لأنك في هذه الحالة ستكون ملزماً بان تبذل جهداً مضاعفاً، تقول من خلاله لماذا كان هذا العمل رديئاً فكأنك تحمل نفسك حملا على عمل ذي فائدة دون ريب ولكن يرهقك لأنك لاتجد نفسك فيه، اتذكر في هذا المجال مقالة نشرتها عن (ضباب في الظهيرة) لبرهان الخطيب، ورواية (ثقب في الجدار الصدىء) لعبد الرزاق المطلبي، تقرأ هذه المقالة فتجد تحليلا يصب في هدف الكشف عن ضعف وفقر هذين العملين ولكن عملا ابداعيا جميلا مثل (حيطان عالية) لادوار الخراط يغريك بالتعامل معه دون قسر، بمعنى انك لاتحمل نفسك حملا على التعامل، هذا هو الفرق بين مهمتين، وكلاهما مفيدتان، أن تكشف جمال نص معين، وضحالة نص آخر، انت قادر على العملين معاً وكلاهما يحققان فائدة للنقد ويوصلان معرفة للقارىء ولكن انت في حالة الأعجاب تجد نفسك ممتلئاً بهذه الحرية الجميلة في انك تحقق ذاتك بينما تبدو في العمل الثاني وكأنك تحّمل نفسك حملا عليه، رغم فائدته.

● في تقديرك هل الكتابة عن العمل الابداعي الجيد تعطي نقداً جيداً، كما هو الأمر عند الفنان نفسه، فالانفعال مع المضمون يجعل الموضوع اكثر اصالة؟

وهل الدمعة التي تهطل من عينيك على صديق شهيد كالدمعة التي تهطل من عين امرأة هندية يؤجرونها للبكاء على الموتى كما ذكر السياب في احدى قصائده؟ فرق كبير بين احساس بتجربة صادقة يمتلىء بها وجدانك فتفرض عليك ميلادها الصحي السليم وبين احساس بتجربة (أخرى) تفرض عليك، خطوة تجر اليها خطاك جرّاً.

● من الافضل اذن، لمن يدرسك نقديا، ان يضع بين يديه الاعمال التي وقفت الى جانبها ويهمل ما كنت ضده.

ليس هذا بالضرورة هو مفتاح التعرف على عطائي لكن كما قلت ان النتائج على قدر واحد من الاهمية وكلها اعتزبها، اقرأ كتابي (في النقد القصصي) تجد ان نصوصه كلها حبيبة الى نفسي اجد اني حققت ذاتي فيها جميعاً ولكن الفرق كما ذكرت هو فرق في طريقة التعامل، هناك لوحة ترسمها وتجد نفسك فيها بالكامل وهناك لوحة متقنة الصنع، ولكنك لاتدعيها لنفسك.الناقد الانطباعي في مرحلة نضجه قادر على أن يقول لك لماذا كان هذا العمل جميلا ولماذا كان ذلك رديئاً، هو قادر على المهمّتين، ولكن لأنه فنان فهو أميل الى التعامل الاول، مع ما يجد فيه تحقيقاً لكمال فني منشود ان عمله في هذه الحال، أرشق ايقاعاً و

أسلس حركة، وأقوى دافعاً لأن يحقق فيه نتائج مبتكرة ومهمة تامل الفرق بين مقالة عن (السفينة) وأخرى عن (البحث عن وليد مسعود).

● هناك من الكتاب والشعراء من كتبوا نصوصاً في النقد الانطباعي سواء كانت تتناول نصوصاً من الفن الذي يكتبونه أم نصوصاً بعيدة عن فنهم، أمتلاكهم لهذه القدرة. . الا يمكن ان يكون مفتاحاً لدراسة فنهم بحيث تلغي كل السبل الأخرى امام الناقد، والألتزام بمبدأ الكاتب نفسه لأنه لا أصدق من أن تاخذ الحقيقة من الكاتب نفسه.

كأنك تغري الناقد بالأطمئنان الى صحة وجدوى ما يكتبه الأدباء من نصوص نقدية باعتبارها المفتاح «الأوحد» الى فهم اعمالهم. . وفاتك ان هذا اللون من النقد يبقى «فلتات لسان» تنفع على وجه ما لو أحسن الناقد استخلاص الدلالات والأيحاءات منها، لكنها ليست بالضرورة ولا في كل الأحوال، تلك المرأة الناصعة التي تستقبل «البوح الكامل» بله ان تضم التقييم الأمين لتجارب الآخرين.

ثمة صلة من نوع ما بين تجربة الأديب الناقد والأثر المنقود، لكنها ليست بالضرورة صلة التطابق او التماثل ولا هي بالضرورة الطريق المباشر الذي يغني عن الطرق الأخرى لأن الفائدة منه قد لاتتم الا بشكل غير مباشر. . تأمل اية نتائج انتهى اليها الناقد الدكتور عبد المحسن طه بدر من أطمئنانه الى مقالات «نجيب محفوظ» الفلسفية فكانت جناية على الكاتب والناقد معاً. .

وكما تعلم. . لكل موهبة مجالها وخبراتها. . لم يعد مطلوباً من مبدع في مجال معين ان يكون قادراً على الابداع في مجال آخر بالمستوى ذاته. . حتى الأسماء الكبيرة التي عرفت بالعطاء المتميز في حقلي الشعر والنقد كاليوت مثلا، فقد لوحظ في عصر اليوت، دعك من التقييم اللاحق بعد غيابه/أن احدى كفتيه كانت راجحة على الأخرى، ان «اليوت» الان يذكر شاعراً اولا وناقداً ثانياً لماذا؟ لانه سمح للنقد ان يرتبط بانجازه الشعري: تبريراً لأنجازه واغراءاً للدارسين ان يهتدوا به، ورؤية لأعمال التراث من خلال مقاييسه. ان ما يكتبه الأديب من نصوص ذاتية في النقد هي مفتاح مسعف للتعرف على عالمه الأدبي بطريقة مباشرة وأخرى غير مباشرة الا ان الدراسات الحديثة تؤكد اهمية الاوراق الخاصة بما فيها الاوراق النقدية فهي خير دليل للتعريف على اعمال الكاتب واختياراته.

● رأيت أن صلاح عبد الصبور في مقالته عن جيخوف (عدو التفاهة) لايحس القارىء أنه يكتب عن جيخوف وأنما عن نفسه. هناك قوانين أساسية تجمع بين الكاتبين ربما وجد بعض النواحي التي لها صدى في نفسه فدفعته الى الكتابة. ربما كتابات الكتاب انفسهم عن الاخرين تضيف جوانب.

للأديب أن يكون ناقداً يبدأ من الحب الذي يضيء الطريق الى الآخر ويقيم بينهما تجربة الوصال والأكتشاف المتبادل. . وله أن يبدأ من «الأنانية الفنية» مستثمراً محاسنها دون عسف أو اسقاط محاولا قدر المستطاع أن يتجاوزها الى تلمس الوان الاختلاف والتمايز، فقد لوحظ أن كشوف الأديب الناقد تبزغ في تعامله مع من يشابهونه او يقتربون منه في الرؤية والحساسية والأسلوب على نحو من الرهافة والنفاذ قد لا يتهيأ لناقد يتعامل مع تجارب متنوعة فكان الأثر المنقود لدى الاديب الناقد صورة لما حقق او حلم بما لم يحقق بعد. . لذا تمسي نصوص الأدباء النقدية مرايا نافعة حتى لو كانت من طراز المرايا المقعرة يستخلص الدارس من نثار صورها المبعثرة فكرة عن المبدع الناقد ومنهجه والأثر المنقود.

انك تلتقط همزات الوصل بينك وبين الآخرين في حساسية متوازنة دون تواطؤ أو تنازلات في الوقت الذي تلتقط شيئاً من ذات الآخر فكانك تنفذ الى شيء من ذاتك على ان تكون هذه العملية خالية من القسر والألتواء لا كما فعل «أليوت» فجاءت نظراته النقدية متفاوتة الأهمية والفائدة لأنه كان أنانياً أكثر مما ينبغي حين برر عدم رضاه عن ضروب الغموض في مسرحية مثل (هاملت) بعجز شكسبير عن معالجة مادته العاطفية «الجامحة» بالعثور على «معادل موضوعي» ملائم لها، فكأنه بذلك كان يلزم شكسبير بفكرته الأثيرة عن المعادل الموضوعي أو بأن (يستكشف قوانين نوع آخر من النظم ونوع اخر من الدراما) ذلك الأستكشاف الذي الزم به (من كان من الشعراء ذا طموح الى المسرح) في مقدمة

كتبها لدراسة عن شكسبير سنة ١٩٤٤ . وعلى اية حال . . فان التراث النقدي رجح الأعتقاد بان رؤية الناقد تمتد الى دائرة أرحب لأنها أقدر على رؤية الذاتية والموضوعية معاً في تعادل قد لا يتهيأ للأديب الناقد . .

● الا تجد ان الناقد الأنطباعي يقع في الأشكال نفسه . . بالنسبة لك مثلا . . تريد دراسة (رجال في الشمس) رواية غسان كنفاني، تدرسه من وجهة نظر انطباعية بحتة، تتناول الشكل، المضمون، العلاقة بينها، اللغة، الى آخر ذلك، ولكن لو تفصل هذا العمل عن دوافعه السياسية، دوافع الفلسطيني المهاجر، وظروفه، ماذا يبقى له، الا يقف العمل النقدي هذا صغيراً أزاءه؟

انك لاتتعامل مع رواية (رجال في الشمس) كما تشم زهرة مثلا، هذا شيء مختلف، انت ايضاً ابن هذا العصر، وكثير من قضاياه هي قضاياك، كيف تفترض انك حين تتعامل مع آثار كاتب مناضل مثل غسان كنفاني، تتوقع انه يعطيك المتعة الجمالية فقط، هذا غير ممكن، ويكون المرء ساذجاً لوطالبك بهذا الشيء أو لو قصرت عملك عليه، الناقد الانطباعي بقدر ما هو متذوق فان الذات أبنة هذا العصر ومنغمسة في مشكلاته وتياراته ولها رؤياها ايضاً واختياراتها ووعيها، هذا كله ينعكس ضمن عمل الناقد الانطباعي على ان لا تسمح للتعاطف ان يحجب عنك رؤية العمل ككل منسجم او ان يحلّه مكانة لا يستحق ان يكون فيها . . احب ان نتذكر بعض الأعمال التي اعقبت النكسة عام ١٩٦٧، فهي مثال ما زال حياً.

● في الفترات التي تمر بمرحلة غليان هل تغفل النضج الفني على حساب المضمون؟

نعم ربما حدث هذا عن آخرين لكني لم اكتب عن قصص النكسة لكي اجعل انحيازي للمضمون دون سواه، تعرف ان لكل مرحلة ضروراتها واغراءاتها في الاختيار، فترة الخمسينات في ذروة تصاعد مد الواقعية والالتزام لم يكن النقاد يدققون كثيراً في المستوى الفني، يكفي ان تكون القصيدة مثلا مقبولة يتحقق لها قدر من الجمال، لكن الان يحق لك ان تعيد النظر في شعر تلك الفترة، فترى فيه كثيراً من الثرثرة والحكائية، اختلاف المرحلتين أدى الى هذا هذا الفرز، كل مرحلة يطغى فيها لون تجد فيه الناس حاجاتها ومشاغلها، فهذا يجعلها تغفل نشدان النضج الكامل، وكما تعلم انه حتى الناقد الانطباعي الامين النزعة هو ليس حرا تماماً من أهوائه ومن تأثير ذوقه الخاص، احياناً تكون في حالة نفسية معينة فتحملك على ان ترى جمالا في اثار أدبية معينة تنسجم مع هذه الحال التي انت فيها، وهذا يقصيك مؤقتا عن التعامل مع أعمال جيدة، تجسد حالة مختلفة، هذا الاختيار لم يفرض وانما تكّون لذاته.

ولكن . . أياً ما كانت حقيقة الدوافع الى الأستجابة فان الناقد الأنطباعي ملزم بالتنبه الى مخاطر «الأستغراق» الذي قد يرى في العمل ما ليس فيه فيقود الى التزيد والأستطراد طلباً لأشباع «نفسي» منشود كي لا يكون ذلك الشخص العاطفي الذي وصفه «أليوت» بانه فنان غير مكتمل لأن العمل الفني أستثار فيه شتى ضروب الأنفعالات التي لاصلة لها بذلك العمل وانما هي مصادفات الارتباطات الشخصية.

واذن تجربة الناقد الانطباعي تتطور بتطور الخبرة الأدبية فما تكون متحمساً له في يفاعة الشباب قد يحملك الان على الابتسام لذلك الحماس، وما كان له من اهمية غائبة عن عينيك قبل عقدين مثلا يمكن ان يتضح لك الان، تعرف ان نشأتنا لم تكن في بيئة ثقافية متجانسة، بحيث انك ترقى في مدارج المعرفة على نحو صحيح، كأن تكون ناقداً متخصصاً في جامعة راقية توفر لك برنامجاً صحيحاً للثقافة الأدبية، وانما نشأة هذا الجيل، كان فيها كثير من الالتباس وكثير من عوامل الضياع ربما، فأنت خلقتك قراءاتك فما يقع في اليد يقرأ فتراه جميلا، لانك محروم من الوان الجمال، أنا الان ربما افضل عملا لحنا مينه. وارى فيه ذروة في الرواية العربية المعاصرة لأني محروم من ان اري كتاب المغرب العربي في الرواية لو كان متاحاً لي ان اتابع الطاهر بن جلون، ورشيد بو جدره أولا باول مع ما يكتبه حنا مينه، لربما تغيرت وجهة النظر، طبيعة الثقافة لها دور واضح في الاختيارات وفي تقييم الآثار.

● هل يمكن ان يتطور الناقد الانطباعي مع تقدم الزمن، بينما النقاد من المذاهب الاخرى يتوقفون حيث بدأوا، أو أن تطورهم يأخذ له مساراً آخر؟

الناقد الانطباعي لايضع لنفسه حدوداً فتبقى الافاق مفتوحة امامه، انت تختار عندما تبدأ في يفاعتك ملتزماً بقناعات الواقعية الاشتراكية مثلا في النقد، أي قسط من التطور يمكن تحقيقه في هذه الحال؟ هو ما يتحقق في تيار الواقعية الاشتراكية على درجات ومراحل تتمثلها انت، وقد تعدل من بعض نظراتك لكن تبقى في حدود أخترتها لنفسك، تكبر حيناً وتتقلص حيناً اخر، لكن تبقى ضمنها معرضاً لأخطاء سابقة غير منتبه الى انها اخطاء، حين كتبت عن (معالم جديدة في ادبنا المعاصر) لفاضل ثامر، لمست فيه هذه النقطة، من مزاياه مواكبته الواعية المتحمسة لما حققته رحلة الواقعية الاشتراكية في النقد العالمي بدءاً من غوركي وبلخانوف وانتهاء باحدث ما يصدر من آثار في هذا الباب ولكن نجد في فصول كتابه تكراراً لمزالق كانت شائعة لدى كتاب هذا التيار دون ان يحاول الاستفادة من تجربة الكبوات، فكأنها من صلب هذا البناء.

مختارات من الشعر الفرنسي

ترجمة: نهاد حايك

١ ـ ميشال بسنييه MICHEL BESNIER

عاصفة

على كتل الصوان المنقبضة
يرتمي البحر المنيع
ويتناثر كاللآلىء .

خوف

تآمر أغصانٍ عارية
لرسم أيادٍ .

خوف

كان الخارجُ «حوضاً» مليئاً بالحبر ،
تسبح فيه الحيوانات والفراشات

والأسماك والطيور البكماء
المطلية بالأسود
خلف الغرفة
تتربص اسماكٍ واسعة الأشرعة .

مساء

نتائج المشروب
ركلات على جمجمةِ الكلب
أولاد جبينهم في الصحن
امرأة تمسح عينيها
رجل يغفو ويشخر
يده مطوية على الطاولة
وقد احتفظ بقبعته .

عدم

بلبلةُ الحشدِ الضاجّة
تحت الشمس
تأكل الوقتَ حتى العظم
مثل هيكلِ عصفور.

عدم

المرسى يحبس أنفاسه
لم يعد يخاف النازل صوب الابد
البحر هاديء كالزيت بين أذرعِ السدود
الضباب يمتص جهود الكلّ
أي زورق
أية فكرة
لن تغادر الحوض.

عدم

أسراب طيور لا تنتمي الى فصيلة
كمال التحليق الأبيض
فوق محيطٍ لا شاطيء له .

من كتاب : POESIE PARTAGEE
الصادر عن منشورات FOLLE AVOINE ويضم مختارات لعدد من الشعراء الآخرين .
مؤلفاته :

DUNES (تلال)
UN LIEYRE EN SON GITE (أرنب في حجره)
HUMEUR VITREE (مزاج زجاجي)

٢ ـ ميشال دوغيه MICHEL DUGUE

- ١ -

ستبقى يدان متشبثتان بالأرض
يدان لحِفر ما لا يتبدل .

هذه الارض المجهولة
حيث ينبت صمتنا منذ الآن .

أنت تعرف
الايام ستقصر
وينتشر الليل
وتأتي التجاعيد

أنت الذي تقول

إن الألم لا صوت له
ستعلمك اليدان
صوته الملحاح.

- ٢ -

تعال تحت الرماد
حيث الجمر مازال يحترق
ضع يدك
واحفظ لُعابك
لتقول الكلمات الباقية

هو الليل ناداك
وحذّرك من الأيام الشديدةِ الضّياء

- ٣ -

العالم يمشي
رغم الصرخات الكثيرة
بارداً نحو الليل
على مشارف الحديقة
أسمعه يهمهم

إنه
كما راحة اليد التي جمعته وهدّأتْه
مليء باللمسات والمداعبات
والرعشات.

نوتي العبور
يغادر الضفة

بحركةٍ واثقة
المياه تجري تحت عصاه
وصمت الرجل
يبدو متمسكا
بالكتف المتكيء عليها .

- ٥ -

هل ستكتشف الدّرب؟
تحت عين نوتي العبور الثابتة
الذي تدورُ ساعاتُه بعكس الساعات

لن يشيرَ إليك
وإشارتك ستبقى بلا جواب
لكنه سيرمقك
ويقول من دون أن تسمعه

أن الدّربَ هنا
فإذا كنتَ لا تراها
ذلك أنك قريب منها
تعلم كيف تتعرف إليها .

-٦-

تحت سماء ليست غريبة
تذهب
متأملاً الخطوة التي سبقتك

تتحدث إليها
كما إلى الصديق
الباقي بعد رحيلِ الجميع

الجملةُ بخفةٍ تجري
كما الساقية بين الاعشاب

أخيرا تتوقف
الخطوة تختفي
السماء، غريبةً،
تتلون
وتسكت أنت.

من كتاب POESIE PARTAGEE
مؤلفاته UNE ESCORTE TRES NUE (موكب عارٍ جداً)
NOCTURNES (ليليّات)

٣ ـ روبير دسنوس

ـ ١ ـ كانت ورقة

كانت ورقة وخطوطها
خط الحياة
خط الحظ
خط القلب
كان غصن على طرف الورقة
خط متشعب علامة حياة
علامة حظ
علامة قلب
كان هناك شجرة على طرف الغصن
شجرة جديرة بالحياة
جديرة بالحظ
جدير بالقلب

قلب محفور مثقوب مطعون
شجرة لم يرها أحد أبداً.
كانت جذور على طرف الشجرة
جذور لكروم الحياة
كروم الحظ
كروم القلب.
على طرف الجذور كانت الارض
الارض فقط
الارض المكورة
الارض وحدها وسط السماء
الارض...

ـ ٢ ـ كم حلمت بك

حلمتُ بكِ حتى فقدتِ حقيقتكِ
هلاّ يزال الوقت ملائماً لأصل الى هذا الجسد الحي؟
وأقبّل على هذا الثغر ولادة الصوت الغالي؟
كم حلمتُ بكِ، حتى أن ذراعي المعتادتين
على الالتفاف على صدري وأنا اضم طيفكِ،
ربما لن تقويا على تطويق جسدك..
امام التجسد الحقيقي لما ينتابني ويحكمني
منذ أيام وسنين
سأتحول الى ظل..
كم حلمت بكِ.. فغاب اوان الصحو..
أنام واقفاً.. والجسد معرض لكل مظاهر الحياة والحب
وأنت الوحيدة المهمة لدي،
لن أقوى على لمس جبينك وشفاهك
كما افعل مع أول جبينٍ وأول شفاهٍ أراها..
حلمتُ بك، ومشيت، وتحدثت،

ونمت مع شبحك،
حتى لم يبق لي الا أن اكون شبحاً بين الاشباح
وظلاً أرق من ذلك الظل
الذي يجول وسيجول رشيقاً على مزولة حياتك . .

٣ - ينابيع الليل

ينابيع الليل مستحمة بالنور
نهر تشرب منه دوماً
جياد وأفراس من حجرٍ وهي تصهل . .
قرون من الجهد المضني
هل تسفر أخيراً
عن تعبٍ يوهن الحجر؟
هذه الدموع كلها
هل تبرر النوم على السور البحري؟
على السور البحري
حيث يتحطم النهر السائر نحو الليل
حيث الحلم يلغي الفكرة .
إنها نجمة تتبعنا . .
يانجمة إتبعينا مذعنةً
وتعالي كلي على يدنا
التي أصبحت اخيرا سيدة قدرها
سيدة الطبيعة القاسية . . .

٤ ـ عيد شيطاني

آخر قطرة خمر
تشتعل في قعر الكأس
حيث ظهر لتوه قصر . .

الأشجار المتوترة على جانب الطريق
تنحني امام مسافر
آتٍ من القرية القريبة
آتٍ من المدينة البعيدة
ليس له ما يفعله
غير المرور تحت قباب الأجراس . .
يرى على النافذة
نجمةً حمراء تتحرك
تنزل
تتنزه مترنحةً
على الطريق البيضاء
في الريف الأسود . .
تتجه نحو المسافر
وهو يراها تأتي
لحظةً تلمعُ في كلٍ من عينيه
وتستقر على جبينه .
مستغرباً هذه الومضة الباردة تنيره ،
يمسح جبينه .
قطرة من خمر تلمع على أصبعه
الآن يبتعد الرجل ويتوارى في الليل .
مر قريباً من النبع
حيث تأتون في الصباح لقطفِ العشب البليل . .
مر قريباً من البيت المهجور
إنه الرجل ذو قطرة الخمر على جبينه . .
هذه الساعة ، يرقص في قاعة شاسعة
قاعة مضاءة . .
متلألئة بأرضها المصقولة بالشمع . .
العميقة كمرأة . .

وحده مع تلك التي تراقصه
في القاعة الشاسعة، ويرقص
على نغمِ فرقةٍ من زجاجٍ مسحون..
ومخلوقاتُ الليل تتأمل رقصتها..
من بين مخلوقات الليل،
تلك الأجمل تلم قطرة خمر على جبينها
وتعيدها الى الكأس
فيستفيق النائم
ويرى القطرة تلمع بمئة الف ياقوتة
في الكأس التي كانت فارغة حين نام..
تأملها..
اهتز الكون في لحظةِ صمت
فاسترجع النومُ حقوقَه
واسترجع الكون دورانه
بآلاف الدروب البيضاء
المرسومة في العالم، عبر الأرياف الظلماء...

في الصباح التالي، لم اكتب، وفي المساء أيضاً

في اليـوم الثاني، والثالث، والرابع، لم اكتب، كذلك في الشهر الأول كله، والثاني ايضاً..

خرجت الى الشمس، نظـرت الى نارها وشعاعها.. ضحكت مثل طفل، رأيت عاملة البريد، كانت تسألني:

ـ لم نعد نراك.. هل نقلت رسائلك الى بريد آخر؟

كان الوجه المدور الجميل ـ ملامحها العذبة ـ تستغرب ماأقـول، لكنني أستغرب كلماتي وأنا أردد بوضوح ودون خوف ولا خجل:

ـ كنت اكتب أجمل الرسائل إليها، سنوات طويلة من عمري راحت وأنا اكتب كل يوم... لكنني كنت اكتب الجواب أيضاً.

خرجت الى الشمس

كانت الشمس، وحدها، تُشاركني صحوي، وبدأت اكتب القصة من البداية.

كانون ١٩٨٤

قصائد روبير دسنوس ROBERT DESNOS مختارة من كتاب «روبير دسنوس شاعراً» الصادر عن منشورات غاليمار سنة ١٩٨٠ ولد روبير دسنوس في باريس عام ١٩٠٠ ومات عام ١٩٤٥ في تشيكوسلوفاكيا. كان تواقاً الى الحرية وعاشها الى أقصى الحدود. منذ حداثته اختار ان يكون شاعراً، ويطلق العنان لتفجر اللغة والخيال. بدأ دسنوس شاعراً سوريالياً، وكان من أبرز المتحمسين لهذا التيار، لكنه تحول فيما بعد الى كتابات في الشعر الغنائي تسببت في إقصائه عن الحركة السوريالية.

سيرة ذاتية

الاعتراف الأخير لمالك بن الريب

يوسف الصائغ

القسم الاول

الفصل الثاني عشر

ـ السن الذهبية ـ

جاء العرس الى بيتنا، كما يأتي الربيع بعد الشتاء.. بهدوء وعلى مهل.. في البداية، لم نكد ـ نحن الصغار ـ نتبين علاماته.. بل، لم نكد نصدقه.. ولكنه، لم يلبث، أن صار حقيقة كبيرة.. فاذا به يستولي علينا، وعلى اهلنا وأقاربنا.. مستحوذاً على ذلك البيت الكبير، متدخلا في استقراره، مبدلاً من تضاريسه، وعاداته...

كنت اتطلع الى أخي الكبير، الذي من أجله، جرى ويجري هذا كله، متسائلا، عما ان كان يحتمل كل هذا القدر من الزهو والسعادة، وهو يرى العائلة كلها، مشغولة بعرسه وعروسه.. ثم لا البث، أن اتساءل بعد قليل، ان كان سيأتي ذاك اليوم، الذي ستنشغل العائلة بي، انشغالها بأخي، فتختار لي، كما اختارت له عرسه وعروسه.. رغم أنني ماكنت ادرك، وأنا ابن عشر سنوات، معنى العرس والعروس، ولا الضرورة التي تدفع العائلة الى اتخاد كل هذه المراسيم، وتجشم كل هذه الاستعدادات..

جاءوا بعامل، أصلح كل مصابيح البيت، وأضاف اليه مصابيح جديدة... ثم افرغوا غرفة الضيوف من اثاثها، واستقدموا صباغين، فطلوا جدران تلك الغرفة الطويلة بطلاء ذي لون فستقي خفيف... وزادوا.. فبعد أن انتهى الصباغون، جاء بناؤون، فراحوا يصلحون تلك الغرفة في الحوش البراني، حتى اذا انتهوا، اعقبهم الصباغون.. ولم تلبث غرفة الضيوف، أن انتقلت هي واثاثها الى الغرفة الكبيرة في الحوش البراني...

ويوماً بعد يوم، أصبح بيتنا موطئاً لعاملين غريبي الاطوار، كانوا يأتون مع أبي ضحى، ثم يتركون عدتهم الغريبة هنا وهناك عرضة لعبثنا، وفضولنا، نحن الصغار... فاذا اصبح الصباح، استيقظنا، على صوت مطرقة نجار يصلح النوافذ، وحداد يعيد تركيب المصاريع... والمزاليج..

كان البيت، يتخذ، خلال ذلك، روحاً اسطورية، من الغرابة، والدهشة وكانت هذه الغرابة اللذيذة، تتحول في اذهاننا،

الى حساب سمعة العرس، فتزيده سحراً وجاذبية . . حتى كان ذاك اليوم، الذي قرع فيه الباب، حمالون اشداء، يصحبهم نجار غريب الاطوار اسمه نعمان . . يرتدي سدارة، ويضع قلماً عريضاً فوق اذنه . . .

ووقفنا جميعاً على جانبي موكب الحمالين، وتطلعنا ذاهلين، الى اكبر سرير خشبي رأيناه في حياتنا، متسائلين، بدهشه ودعابة، غير مقصودة، عن سر هذا السريرالغريب وعن جدواه؟.

بعد مجيء السرير، ذهبت عمتي الحولاء، وعادت مصطحبة معها، تلك الارملة السمينة التي استقبلها أهل البيت باهتمام، واسموها (لولو)!

ـ لولو؟

وضحكنا، فانتهرونا . . وضحكنا مرة أخرى، فضحكت هذه المرة معنا (لولو) نفسها، واهتز ثدياها الممتلئان. بينما رحنا. نحدق، بنوع من الخوف الى عينها العوراء، وقد انطمست تماماً، فهي ليست اكثر من جرح قديم مجعّد، ينز دمعاً، كلما اغرقت في الضحك . . .

أقامت لولو عندنا شهراً كاملاً . . في حمى عمتي الحولاء وتحت رقابتها . . ومنذ اليوم التالي لمجيئها، انصرفت لعملها بدأب، ومهارة . . . صنعت في البداية، حشية رهيبة للسرير الكبير، استغرقتها اسبوعاً كاملاً، فاذا انتهت، جاءت امي بكيس من الحلوى فراحت تنثره على الحشية، بينما ارتفعت الحناجر بالزغاريد، ولم نستطع نحن الصغار، سوى أن نلقي بأنفسنا على الاديم الاسفنجي الذي اخترعته الارملة من قوام صوفي، احسنت تجميعه تحت تضاريس من زخارف تشبه الارغفة المرصعة . .

تمرغنا على تلك الحشية، وكدنا نفسدها، لولا أن العوراء انتهرتنا، ولولا أنهم اسرعوا، فأخذوا الحشية الى غرفة العرس وأغلقوا الباب . . . وابتدأت لولو بمشاريع جديدة للحاف كبير من (الساتان) حملته كل زخارفها، فاذا به في النهاية، اشبه بقطعة حلوى كبيرة، تصدر لمعاناً وردياً شرها، ثم انصرفت للوسائد . . والمسائد . . . مستغرقة في حرفتها، بتأن محسوب . . . كانت تبدأ عملها كل يوم ضحىً، تماماً بعد الافطار، وتنصرف له، ساعتين أو ثلاثاً . . وتتركه في انتظار الغداء . . فاذا تغدت، نامت في الغرفة الكبيرة، ثم استيقظت، فشربت الشاي، ونحن نتطلع اليها، شغوفين، بالتحديق في عينيها العوراء، وهي تختلج على ايقاع حديثها، أوحتى وفق نبض افكارها . . . فاذا انتهت قامت الى عملها من جديد . .

حتى كان يوم، لم يعد لـ (لولو) في البيت والعرس المقبل، أية وظيفة، لقد انتهى عملها، فهي ضائعة، وغير ضرورية . . . وانها تتجول في البيت مرتبكة، بين المطبخ، والايوان، والغرفة الكبيرة . . . حتى أدركها العياء فنامت مبكرة، في الصباح، اختفت عن الانظار، ونسيناها جميعاً في صخب الايام التي تسبق العرس . . .

كانت الاستعدادات تتسع . . . وكان أبي يعود، كل ظهيرة، ووراءه حمال، يترك في البيت لوازم عديدة، اهمها، تلك التي تتعلق بطعام أيام الفرح، الدهن، والعسل، واللوز، والجوز والكشمش، والبندق، والزبيب، والمشمش المجفف، والهيل، والقرنفل، وماء القداح، وماء الورد، والفستق، وبذور الرقي والقرع، والبطيخ، وحب العزيز، والرز، والسكر المكعب، وسكر القند الذي لاتصلح البقلاوة دونه ومن السما . . .

موسم من الالوان والروائح كانت تملأ البيت نكهة تبشر بالعرس، وكنا نختال، وهذه الاكياس تفترش الايوان، أن نختلس حفنة من هذا الكيس أو ذاك ونهرب بها الى الزقاق، قبل أن يحملوها فتختفي في تلك الخزانة الحجرية المقفلة بمفتاح كبير، تسهر عليه امي أو عمتي . .

لم يمض على اختفاء لولو، بضعة أيام، حتى رأينا في الغرفة الكبيرة امرأة ترتدي ملابس الفلاحات كانت تجلس قرب عمتي مثل أميرة بوجه مدور وعينين سوداوين . . .

تلك (وردة) صانعة البقلاوة، التي ستبدأ عملها بعد قليل . . .

أية رهافة. وأية أناة كانت تتذرع بها هذه الساحرة وهي تعد العجين، تبسطه، بلونه بين ثنايا الرقاق، طبقة بعد طبقة . . حتى اذا استوى مثل حشية دائرية في الصواني، اتخذت وردة مدية كبيرة، وراحت تقطع وجة الصينية معينات معينات، وتغرس في كل معين لوزة ذات لون عاجي لامع . . .

رويداً رويداً . . . اكتملت الصواني وفرشت ارض المطبخ مثل أقمار كبيرة ست صوان . . لم تلبث وردة أن اكترت من أجلها عربة، من هذه العربات التي يستعملها اكراد من اهل (تنه)، فصفتها

فيهـا ، وغطتهـا بمـلاءات مطـرزة واخـذتهـا الى الفـرن . . . مع الـزغـاريـد . . فاذا نضجت، هنـاك ، تحت اشـرافها ووصاياها، عادت بها، وقـد تحمصت، ففـرشتهـا مع الـزغـاريد، وقامت الى دهن حار، وعسل سائح، فصبت المزيج فوق ذاك الاديم المدلل، فراح يصدر ازيزاً ونكهة ثقيلة . . ومزيداً من العوافي والزغاريد. . .

في اليوم التالي جاءت امرأة ملفعة بالسواد ، فانفقت نهاراً كاملاً في صنـع (من السما) . . في حين كانت امي واختي الكبيرة وامـرأة عمي وبناتها، مشغولات في اعداد صواني (اللقم) و (اللوزينج) ، ويبعثن بها على العربة الى الفرن، ويستقبلنها كما في كل مرة بالزغاريد. . . .

كان العـرس، يقـترب، تمامـاً، كما يقترب العيد. . لكنه ـ هذا العرس ـ كان يتميز بالضراوة، والمبالغة، والغرابة. . .

في اليـوم الـذي سبق العـرس، صُفّت الكـراسي في الغـرف والايـوان والفنـاء . . واستعرنا من الجيران موائد كبيرة، مدت على جانب الفنـاء . . وعنـد الظهـيرة ، عاد أبي، وخلفه أربعة حمالين، يحملون قدراً هائـلاً من الفـاكهـة ، واللحم، مع زجـاجـات (النـامليت) وزجـاجـات الخمـر. . . اضـافة الى زجاجات ذات عناوين اجنبية، وقوالب ثلج. . وكؤوس مرتبة في علب كارتونية. . .

أي مهرجان. . .

كان الاهـل ضائعـين وسط هذا الحشـد من اللوازم والمهمات والمواد . . سوى عمتي الحولاء، التي ظلت تراقب بجبر وت ويقظة مايجـري ، مصـدره تعليماتها واوامرها الى الجميع . . منذرة ايانا، نحن الصغـار بانهـا ستحـرمنا من العرس، ان نحن لم نغادر البيت لنلعب في الـزقـاق . . معنفـة امي أو زوجـة عمي لان اللحم كاد يحترق، ولان احداهما وضعت من الملح في الرز قدراً اكثر مما يجب. . .

صبـاح اليـوم التـالي، جاءوا بخـروف جميل، وربطوه عند باب الحـمام . كانت عينـاه صافيتـين وحزينتين، وكان لايفتأ ينادي على امه بصوت مرتعش، حتى لكأنه يدرك مقدماً ، أنهم سيذبحونه، عصر هذا اليوم ، تحت اقدام العروس. . .

امتـد العـرس بضعة أيام مجيدة . . كان يضايقني فيها، أنني حين يجيء الـليــل، ماألبث أن اتعب من دهشتي ، فيسلمني التعب الى النعـاس ، وأنـام. . . في حين كان الفـرح والاغـاني والـزغـاريـد والرقص والهتافات تمتد حتى تقارب الصباح . . .

ثم جاء يوم، ابتدأ فيه العرس ينحسر عن البيت. . .

اختفت الكـراسي والموائد والقدور والاواني والكؤوس. . وعاد الفنـاء الى حالتـه القـديمـة . . واستعـاد المطبخ نظامه . . والغرف عادت سيرتهـا السـابقـة . . لولا أن أخي غادر غرفتـه الصغـيرة، فسكن هو وعـروسـه في الغـرفـة التي فوق القبو، التي كانت لقبل بضعة اسابيع غرفة الضيوف . .

هدأ كل شيء . . وبـدا مسـتـقـرا . . ولم يتـخـلف من ذاك المهـرجـان سوى بقـايـا حلوى مخفيـة بعنـايـة عنـد عمتي، وبضع زجـاجـات غريبـة ، غامرت ذات يوم ، ففتحت احداهما وتذوقتها فاذا لها طعم غير مستساغ ، عافته نفسي. . .

وماذا عدا الذكريات البهيجة؟ . .

عروس، تتكلم بصوت خفيض، ونـبرة بغـدادية، تنحدر كل يوم من غرفتها، فتجلس معنا، بملابسها الانيقة ، ورائحة عطرها اللذيـذ، وتظـل صامتـة، مسبلة جفنيها . . تتقبل مزاح أبي وعمي بحياء ودلال . . فاذا جاء مهنئون ، بين امسية وأخرى ، خفت الى غرفتها فتزينت، وتكحلت ورتبت ضفائرها الجميلة ، وارتدت كل حلاهـا التي من الذهب والماس واللؤلؤ. . . مستعرضة، عن قصد الغطرسة التي ارادها أبي لعرس ابنه ، تحت شعار صيت الغنىٰ ذي التكاليف. .

والى جانب العروس ، كنتنا، التي لها شكل الورد ورائحته . . أبقىٰ مهـرجـان العـرس، فتـاة، أحسبهـا، كانت يومـذاك تقارب الثلاثين، اسمها «جميلة»

انني ، السـاعـة، استدعي، تلك الملامح، التي استولت علي ، في امسية من أماسي الخريف، في ذاك الايوان المتغطرس، الذي له هيأة أبي وسيـماؤه . . واراهـا ـ جميلة ـ التي ماكنت بعـد، اعـرف اسمها ، جالسة منفردة بين أهل العروس، على الكرسي الكبير، الى يسـار المصبـاح ، واميـز ذلـك الـوجـه ، وهو يعوّل باعتداد ، ظاهـر، على عينـين عسليتـين ـ ماكنت من قبـل ، قد انتبهت الى احتـمال أن تكـون العينـان عسليتـين ـ فيهـما مرح، ودعابة تتكحل

باقتصاد . . ثم أنف دقيق أنيق ، فيه كبرياء ومكابرة . . وشفتان رقيقتان ، تتحكمان أبداً ، بنصف ابتسامة ، تنطوي على ايحاء يعد بالاسرار . .

«انثىٰ سرية» هكذا قلت لنفسي . وفي الوهلة نفسها ، خطر لي ، أنها قادمة الى بيتنا من قصة غريبة ، تشبه الى حد كبير ، قصص النساء الساحرات التي كانت تحكي لي عمتي عنهن . . وعلى وجه التخصيص ، تلك الساحرة التي اتخذت شكل طائر ، فاذا ذهبت الى العين لتستحم ، نزعت عنها ، جناحيها ، وريشها ، فاذا هي حورية ، لا أبدع منها ولا أجمل . . .

كنت واثقاً ، في طفولتي ، ولاول مرة ، رأيت فيها جميلة ، بين أهل العروس ، في ايوان بيتنا المهيب ، أن هذه المرأة سرية الى أبعد ما يمكن أن تكون . . . وأنها مهيأة ، في أيما لحظة ، لان تتحول ، الى المظهر الذي تريده . . .

بقيت ، وأنا جالس باتضاع ، ورهبة ، عند قدمي الايوان ، مأخوذاً بتلك الساحرة ، احدق فيها ، على غير ارادة مني . وبينما أنا غارق في ذلك ، انتبهت الى أنها ، ضبطت عينيّ المسحورتين ، وتوقفت نظراتها ، على وجهي لم تلبث بعده ، أن وسعت من ابتسامتها . . بل لقد ضحكت . . وبلغتني ، وأنا في بئر خوفي ، اجراس صوتها الانثوية ، فاعتراني ارتباك ، وخجل شديدان ، حتى لكأنها ، اكتشفتني ، وأنا أقف ، امامها عارياً أو ضبطتني ، وأنا احدق فيها ، وقد خلعت ريشها وجناحيها فهي عارية . . لا أبدع منها ولا أجمل . . . .

اشحت للتو ، متشاغلاً ، بخوفي وندمي ، معترفاً أمام نفسي وأنا واثق أنها لابد بسبب السحر ، ستسمع اعترافي ، بانني ، لست اكثر من ولد سيء الحظ ، صادف أن وقعت عيناه عليها ، وهي قد تخلت عن ريشها وجناحيها بدون قصد وعلى غير ارادة منه . . . وهكذا ، فهي تملك أن تبقىٰ سرية بالشكل الذي تريد ، دون أن تخشىٰ أيما قدر من ثرثرة هذا الصبي المسكين الذي «ينوي ، نيّة ثابتة» أن لايتحدث الى أحد ، ويفشي اسرار مارأىٰ . . .

وما الذي رأىٰ؟ . . .

كان الدير في الظهيرة ، حاراً وصامتاً . . .
ولقد دفع الصيف الرهبان والفلاحين والزوار الى النوم في الصوامع والسراديب . . .

أما أنا . . فلم استطع النوم . . . .

كانت التلال المعرضة للشمس والهواء تناديني . . وكنت أرى النحل وهو يحوم حول الساقية ليشرب الماء . . واسمع حفيف اجنحة زنبور وهو يصطدم بزجاج نافذة مكسورة ، فافهم ، رغبته المرة في الهرب . . . وتخيلت بستان الدير ، والفواكه التي تكاد تنضج ثمة على الاشجار . . ورأيت ضفدعة مبللة بالماء . . وعشباً على الحافة شديد الخضرة . . . ثم نادتني العين التي تقع الى الشمال ، تحت اقدام التل ذي القرنين . . وناداني الماء . . والشوك . . . وازهار الصيف . . ونبات الخشخاش وثماره اليابسة . . . وناداني جسدي وضجري . . فتسللت . . .

عند باب الدير ، أخذني حمار صغير فسرت معه في الطريق الى العين . . كنت خائفاً ومنبهراً في آن . . ولاحقتني اصوات مبهمة لحشرات غريبة ، وافاعٍ ذات اقدام لحمية . . . ولكنني تحت نفوذ لذة سرية ، شجعت نفسي . . حتى صرت عند دائرة العين . . .

تجاوزت الادغال ، وأنا امني نفسي ، وقد نقعني العرق والغبار ، بالظل الذي تحتمي به دائرة الماء ، وبنظافة البركة التي تجاورها . . . حيث يصير الماء أخضر والظل أزرق . . اقتربت بلهفة . . .

كانت العين ، وأنا في عمق احساسي بالوحدة منقذي من الشوك وثمار الخشخاش والثعابين . . ولكنني وأنا على مبعدة ، خطوتين ، سمعت همهمة . .

وادركت أن العين، ليست وحيدةٍ، وأنني
لدى العين ، لست وحيداً. . . .
وكان عليَّ أن آنس. . لا أن استفز. .
لولا أن الظهيرة، علمتني الاسرار. . .
فامتلأ ذهني ، بدم متوجس. . .
واقتربت، ثم مددت عنقي. . .
ورأيتها من الأعلىٰ. . .

ولعلها سمعت وقع اقدامي، فرفعت رأسها ، ورأتني. . . وهلة. . . على قدر أن تكون قد تبينتني، كما تبينتها، أنا ابن أبي، وهي ابنة بطرس القروي، متعهد بستان الدير وحقوله. . .

كانت قد خلعت ريشها وجناحيها، وراحت تغتسل بماء العين البارد، وظلها القلق. ولقد رأيتها، دون ارادتي، من موقع، فوق سمت رأسها، فبدت مكتنزة، ولامعة مثل حيوان كبير أملس. يدلك، بدأب كتفيه، بكفين كبيرين. . ويصدر فحيحاً هيناً، فيه أنانية انثوية، لايخطئها السمع. . .

ادركت بلمحة عين، أن هذه التي اراها، لايمكن أن تكون قط ابنة بطرس القروي، وقبل أن اعطي لنفسي، فرصة البحث عن المكان الذي وضعت فيه ريشها، وجناحيها، كنت استوعب زلتي التي لاغفران لها، أن اكون قد تورطت في النظر الى لغز لايصح أن انظر اليه. .
وخفت خوفاً عظيماً. . . فهربت. . .

اطلقت ساقي للريح، ورحت أجري، مستغفراً، تلك الساحرة في ذهني، أن اكون قد تطفلت على اسرارها دون قصد. . . وحين وصلت الدير بسلام ، تسللت الى مكاني من ذلك السرداب المليء بالنعاس، وخبأت نفسي في النوم الكثيف الذي تهبه السراديب. . . .

ولايام حاولت أن اتحاشىٰ الساحرة التي تظاهرت أنها ابنة بطرس القروي. . حتى كان أن التقيت بها وجهاً لوجه عند باب الكنيسة الصغيرة، واذ نظرت اليّ وتجاهلتني، فقد فهمت أنها غفرت لي، واعفتني من الدخول تحت ريشها المخيف. . .

حين اكتشفتني جميلة وأنا انظر اليها، استعدت الاحساس نفسه، وانتابني خوف كنت من قبل قد تدربت عليه، خوف التلصص على كل ماهو سري وممنوع وانثوي. . . وكان يزيد من عذابي، أن جميلة هذه، هي بالتأكيد ليست ابنة بطرس القروي. . . أنها بطريقة ما، ليست ابنة أحد. . ولا زوجة أحد. . ياللرعب. . . كيف تكون الانثىٰ سرية الا اذا لم تكن ابنة أحد أو زوجة أحد. . .

لاتستطيع الزوجة قط أن تكون سرّية حتى لو كان لها عينان عسليتان، وريش وجناحان. . . أنها، ما ان تتزوج حتى تتخلىٰ عن جناحيها، فتلد، وتترهل، وتلد اطفالاً يشبهون كل الاطفال لاريش فوق جلودهم، ولا شعر. . . اطفالاً من لحم يبللون ملابسهم ويبكون فيسيل مخاطهم على شفاهم. . .

●

ألم تكن جميلة في تلك الايام ، قد قاربت الثلاثين؟
كيف كان لي أن اقدّر ولماذا؟ وأنا في ولائي، لم اكن قط معنياً في احتساب عمر الذين احبهم أو اعجب بهم، أو أخاف منهم، فهم عندي ساعة تطيش بي عبادتي، بلا اعمار، بل لعلهم بلا ماضٍ. . فهم ماولدوا يوماً، ولا كانوا صغاراً ولارضعوا ، ولابكوا. . . .
ابداً . لقد ولدت جميلة هكذا. أقول ولدت . . . ولا أجرب أن اخترع كلمة لوجودها المفروغ منه، وحضورها، في ذاك الايوان؟

ماكنت مؤهلاً لان اكتشف أن امي وعمتي واختي الكبيرة وبنات عمي ، كن في بطانة قلوبهن يهمسن وهن يتفرسن بابتسامة جميلة

المصبوغة باللون الاحمر، تلك الكلمة التي لامعنى لها «عانس..». واعرف انهن كن يفعلن ذلك بدوافع انثوية لاتخلو من الحقد. لقد شممن رائحة جميلة منذ البداية، وميزتها بردود أفعال مختلفة، وعلى قدر ماكانت كل منهن تتألم لهذه المعرفة كانت تحاول أن تجرب تدنيس فرادة جميلة بالاتهامات... ويرسمن اساليب عداء مبيته، ومعدة مسبقاً...

أما الرجال، وأنا منهم، فقد سقطوا تحت نفوذ الساحرة منذ البداية واذ فعلوا ذلك بطريقة مموهة وسرية، فقد راحت تصدر عن كل منهم رائحة، لامجال لاخفائها.. واستمر هذا العذاب حتى قام أهل العروس فغادروا الايوان.. ولم يبق منهم الا جميلة، مختفية هذه المرة في دولاب الملابس، مثل سفرجلة صفراء... ومتذرعة بكونها قريبة العروس، فهي تخرج من الدولاب بين حين وآخر وتجلس الى جانب قريبتها، وتروح تهمس لها، بطريقة مريبة حتى أن عمتي الحولاء وكانت ترى كل هذا يجري أمامها، لم تملك الا أن تعلن احتجاجها، فقالت أمام الجميع:

- مابال هذه العرجاء تأتي كل يوم، وتوسخ مخ كنتنا... والله ان جاءت مرة أخرى فسأطردها قبل أن تتجاوز عتبة الباب..

قلت لها، بشهامة:

- ليست عرجاء ياعمتي...

- بل عرجاء.. وأنت أثول..

وابتسمت كنتنا وهزت أساورها. وجاء صوت أبي يخاطب عمتي:

- ماعليك منها... دعيها تأتي حين تشاء...

وزادت عين عمتي الحولاء حولاً... في حين كانت جميلة تغلق باب بيتها، وتتجه الى بيتنا، تتبعها خادمتها القزم، مثل خروف اسود..

قال أبي:

- مرحباً ياجميلة...

فردت تحيته بأدب واعطته طرفاً من ابتسامتها، وامتلأت الغرفة الكبيرة دالة. وما كان ثمة مناص من الاقرار بهذه الدالة، والاعتراف بمهارة جميلة في خياطة ملابس العروس... حتى بلغ الأمر بأبي، أن اوصى أمي ذات يوم.

- تعلمي منها...

واذ كانت امي تجيد الخياطة، فقد جرحها ذلك جرحاً خفيفاً على جانب قلبها، وراحت تتودد الى جميلة.. حتى جاء الصيف، وشددنا الرحال، كما في كل عام الى الدير... ولكم كان عجيباً شديداً، أن وجدنا جميلة وخادمتها قد سبقتانا، واحتلتا من تلك الغرف احسنها، ولم يجرؤ أحد أن يتساءل كيف حدث هذا، لان عمتي الحولاء لم تكن معنا، ولان أمي، ما كانت لتجيد اختيار اسئلة، معذبة، لاجواب لها، ولاموجب..

خلال أيام، استولت جميلة على الدير...

ياللعجب..

كان يبد وأن التلال المجاورة، والبستان المغلق، والقسم المحرم من الدير، والكنيسة الصغيرة.. والعين. والماء المقدس... وقداسات صباح الاحاد... كان يبدو ان هذا كله انتبه الى وجود جميلة، واتخذ موقفاً... وماذاك الا لان جميلة، ذات ضحىٰ، وكنا جميعاً نلوذ بذاك الظل الظليل الذي يتركه الدير صباحاً على الدكة الكبيرة المواجهة لبستان الصابونجي... في ذاك الضحىٰ، فتحت جميلة فمها وأنشدت ليسوع المسيح، نشيداً اسمته (مديحة)، أصغينا اليها جميعاً، ونحن حائرون، لفرط ما في كلمات المديحة من عذوبة، وشدة ما في صوت جميلة وادائها من روع وصدق وجمال، ان كان علينا أن نبكي أم نضحك...

لم تستمر جميلة في نشيدها الا قليلاً.. ثم سكتت، وتطلعت الى أبي مبتسمة، متذوقة ذاك الصمت الرخيم الذي احدثه انقطاعها عن الانشاد، بحيث راحت خيوط واوتار وهمية ترن بتأثيره، داخل ذاك الفضاء الرحب الذي يواجه النهر والبساتين...

كان رئيس الرهبان، هو أول من خرج من ذهوله.. فهمهم بعربية مكسرة، ورسم على نفسه علامة الصليب، اعقبه الكاهن المريض، الذي جاء الى الدير يستشفي... مكتفياً بأن يردد:

- جميلة... جميلة..

ولم يستطع أحد أن يدرك، ان كان الكاهن، يصف بذلك النشيد أم يهتف باسم المنشدة، فهو معلم اعترافها...

- جميلة... جميلة

احمرّ وجهها، وبدت منتشية، نشوة جسديه كاملة. كانت تبدو، تحت عيون أربعة رجال، وكأنها خرجت للتو من الحمام، فهي

نظيفة، ومهيأة للاعجاب، بمجرد عطرها ونظافتها

لم يقل أبي كلمة . . وشعرت بغيرة شديدة، لانه كان يشدد على رزانته حتى لايستدرج، تحت تأثير صوتها العذب، فيشرع هو أيضاً بالانشاد . . ولقد كنت أفهم حيرته، والجهد الذي يبذله، من أجل أن يكون ، أحسن ما يكون وسيكون . . .

فمنذ ذاك الضحىٰ، اكتشف مرتكزه، واتخذ صوت جميلة عنده، عذراً شديد الورع، فلم تمض أيام حتى كان ينشد معها، أو يعلمها الانشاد . . وكان ذلك بأسره، وبسبب مافيه من انسجام، يملك أن يشكل عدوىٰ من الفرح والتقىٰ والسعادة . .

ـ انشدي ياجميلة . . .

وتنشد . . .

«دعوتك ربي . . .

داوِ جراح قلبي . . .

حبك لانقصان فيه . . .»

أي نشيد هذا؟ . والمساء كئيب، والتلال رمادية، والنهر البعيد متستر، تفضحه ماكينة الماء وهي تصدر آهاتها الرتيبة . . وتقترح المشاريع . . .

ففي فجر ، كان مايزال حين غادرنا الدير ناقصاً . . أخذنا أبي في قافلة الى بستان يجاور النهر . . . .

كنا نسير ، والدير خلفنا يقرع نواقيس وهمية، ويوصينا خيراً بالبغلة التي حملنا عليها لذاك اليوم الغريب . . . ولم يكن ثمة من غرابة، سوى جميلة أول صباها، في اختيارها أن تمشي حافية، على غرابة، سوى جميلة التي تحولت بفعل الفجر وبتأثير سحرها الخاص، وبنفوذ جوهرها الانثوي الى صبية، اول صباها في اختيارها ان تمشي حافية على الاسفلت الاسود البارد، وأن تعدو أمام الموكب تتبعها اجراس ضحكتها فتنتشر عدوى المراهقة والمرح، حتى لقد خفت أن يقع الجميع ، في اغراء حفائها ، حتى أبي الوقور، الذي كان يسير معنا، لاهثاً من فرط احساسه بالفجر والجمال . . .

اغتسلنا من حافة دجلة . . ومسحنا وجوهنا باوراق اشجار وحشية، وتناولنا افطاراً سائغاً . . . وتحت ظل شجرة مشمس كبيرة اتكأ أبي، فصرنا جميعاً رعيته . لقد أراد ذلك . من أجل أن يبدو مثل ملك ، ومن أجل أن تكون جميلة جاريته . . .

ولقد قبلت منه ذلك، قبلناه جميعاً . فقد كنا سعداء من دون دنس . . وعلى التو افترشت جميلة الارض المبقعة بالعشب والزهور واظهرت بكرم من داخل ابتسامتها ذلك السن الذهبي الموحي بالترف، ورائحة الدعارة . . . وحين قلنا لها أن تغني ، قامت فجلبت من مكان مجهول، آلة عود ، نضت عنها قميصها المطرز ووضعتها في حضنها . . .

كان هذا الذي حدث ضرباً من ضروب السحر بحيث ساد الصمت ، وسمعنا أبي يسأل الساحرة :

ـ هل تجيدين العزف على العود ياجميلة؟

ضحكت . . . وضربت الاوتار بريشة طاؤوس . . . وراحت تغني عن الورد . . . وعن «حسن» الذي ربّته صغيراً . . . وعن الذين زرعوا البرتقال وآن لهم أن يجمعوه . . . .

أما أنا، فكنت اصغي مسحوراً، بي يقين بأن هذه المغنية تخترع اغانيها، وأن كل اغنية ، هي رسالة موجهة الينا، والى أبي بالذات . . . . ثم الى الدير . . والنهر . . والايام المقبلة . .

ماكنت قد رأيت ، من قبل امرأة ، تعزف على عود ولقد خجلت للطريقة التي كانت بها جميلة تضع العود في حضنها، والاسلوب التي تجهز بها لاحتوائه ، بحيث تميل عليه برأسها ، دافعة نظراتها التي لها لون العسل ، الى الاعلى، فتروح تعقد ، عنها ، اواصر مع الفواكه البرتقالية في شجرة المشمش . . ونقاط الصمغ والرغبات . . .

في اليوم التالي ، وفي الكنيسة الصغيرة التي يظل قنديلها موقداً . . رأيت جميلة راكعة لوحدها امام الايقونات الريفية والشموع ورائحة الخمر . . . وذهلت ، لانني، وكنت اراها دون أن تراني . وجدتها تصلي ، وتبكي . . . . كنت اسمع صوت شهقاتها، وغزارة دموعها . . ولهاثها . . والهمهمات الصادرة عن اجراس حنجرتها المختنقة . . واحترت . . فغادرت الكنيسة، وأنا خائف خوفاً عظيماً، وفي ذهني يتردد صوت منسحق

«أنا سمراء . . ولكني جميلة . . »

«لهذا اختارني الرب . . . »

«فأدخلني الى مخدعة . . . »

قلت لنفسي، وأنا انظر الى خادمتها القزم . مامن امرأة كهذه، وما من خادمة . . . كلتاهما مسحورتان . . وبقيت طول النهار مشغولاً بنساء سرّيات . . . ومن الجانب البعيد، كانت تتناهى الى

روحي صلوات الرهبان الموحشة . . . منتظراً الشؤم . . .
ولم يطل انتظاري

فبعد ثلاثة أيام . . . وفي عمق الليل ، ارتبك الدير، في قسم الرهبان المحرم . . كان ثمة اضواء لفوانيس تتحرك بسرعة . . ونداءات . . . ثم سمعنا باب الاصطبل يفتح . . وجاء صهيل الفرس . . وقدرنا أن راهباً انطلق الى جهة النهر . . . ولمحنا اضواء فوانيس مخيفة . . . .
ماذا يجري؟ . . .

بدالي أن ذئاب الخوف تقعي فوق تل البسمة ، وتنظر الينا . . . . وأن الطاحونة الحجرية التي على يمين الدير، تتأوه بفعل قوة سحرية ، تدفع فيها ذا الحجر الكبير ثم من بعيد سمعنا صوت سيارة تتسلق الطريق بمشقة . . ورأينا الاخ ايشوع على فرسه . . . وانفتح باب الدير ، وخرج عدد من الرهبان يحملون راهباً . . . وضعوه في السيارة . . . وسمعنا صوت رئيس الدير . . . وصوت الكاهن المريض . . . وانطلقت السيارة . . .
ماذا جرى؟

ظل الليل صامتاً . . .

لكن الصباح الذي بعد ساعات ، اتخذ وجهاً سرياً . . لم نفهم من أحد سبب ماجرى في منتصف الليل . . .
ـ الاخ قرياقوس . .
ـ ماذا به؟
ـ مريض . . . واخذوه للمستشفى . . .
ـ هكذا اذن؟ . . مامرضه . . . ؟

فتحوا ايديهم واغمضوا عيونهم . . . ولكن الظهيرة جاءت فوزعت مع الارغفة التي تصنعها «بربارة» في تنور حار ، وشايات لها رائحة الدم . . . ولقد بلغت الوشاية أمي . . . وأبي . . ثم بلغت جيلة . . فوضعت يدها على فمها ، والتمعت عيناها ، وقالت شيئاً لم افهمه . . .

وكان عليّ أن انتظر بضع سنوات لكي ادرك أن الاخ قرياقوس أخذ فأساً ـ ياللهول ـ وأهوى به على رجولته . . فامتلأ الدير بالدم . . . والنميمة . . .

يوم من الأيام

جابرييل جارثيا ماركيز

ترجمة: د. حامد أبو أحمد

طلع صباح الأثنين فاتراً بدون أمطار. . وقد قام السيد أوربليو اسكوفار طبيب الأسنان الذي لا يحمل شهادة والمتعود على الاستيقاظ مبكرا بفتح عيادته في الساعة السادسة ثم تناول من الخزانة الزجاجية طاقم الأسنان الموضوع حتى تلك اللحظة في قالب من الجبس، ووضع فوق المائدة عدة ادوات حرص على ترتيبها من الأكبر الى الأصغر وكأنه يرصها في معرض. . كان يرتدي قميصا بدون ياقة، مقفلا من أعلى بزرار مذهب أما البنطلون فكان مثبتا بحمالات من المطاط. . وكانت قامته صلبة هزيلة وله نظرة معينة لا تتوافق في أغلب الأحيان مع وضعه، وكأنها نظرة الصم.

وعندما انتهى من ترتيب الأشياء على المائدة أدار المقبض ناحية الكرسي الزنبركي ثم جلس وأخذ في تهذيب طاقم الأسنان الصناعي. . ويبدو أنه لم يكن يفكر فيها كان يصنع لكنه يعمل في إصرار، ويحرك الدواسة حتى ولو لم يكن في حاجة اليها.

وبعد الساعة الثامنة توقف قليلا حتى يلقى نظرة من النافذة الى السماء، فلمح ديكين يتجففان في الشمس المتسلطة في دهليز البيت المجاور.

تابع العمل ومازال يفكر في أن المطر سوف يعود ليسقط قبل ساعة الغداء. . وقد نبهه من شرود. صوت ابنه الرقيق ذي الأحد عشر ربيعاً قائلاً له:

- بابا.

- ماذا.

- يقول العمدة هل يمكن أن تخلع له ضرسا.

- قل له إني لست هنا.

كان يقوم بتهذيب سنة من الذهب. . وما فتىء أن مدها بطول ذراعه وأخذ يتفحصها وعيناه نصف مغمضتين. . وفي صالة الانتظار عاد ابنه يصيح.

- يقول العمدة إنك موجود هنا لأنه يسمعك.

واصل الطبيب فحصه للسن. . ولم ينبىء بكلمة الا بعد أن انتهى من فحصها ووضعها على المائدة قائلا:

- هذا أفضل.

ثم عاد الى معالجة المقبض. . وتناول من صندوق كارتوني يحفظ فيه الأشياء جهاز مكونا من عدة قطع وبدأ في تهذيب الذهب.

- بابا.

- ماذا.

وحتى هذه اللحظة لم يظهر عليه تغير في التعبير.

- يقول إنك إذا لم تخلع له الضرس سوف يطلق عليك الرصاص.

وبدون أي اندفاع، وبحركة في غاية الهدوء والسكينة، كف عن تحريك المقبض، ثم أخرجه من الكرسي، وفتح الدرج الاسفل من المائدة على مصراعيه. . كان المسدس كامنا هناك. . ثم قال:

- حسنا، قل له يأتي ليطلق عليّ الرصاص.

ثم أدار الكرسي حتى أصبح في مواجهة الباب، ويده مستندة على حافة الدرج وعندئذ ظهر العمدة عند العتبة. . كان جانب صدغه الأيسر حليقا، بينما كان جانبه الأيمن متورما ينم عن الألم، والشعر الذي به يدل على انه لم يحلق منذ خمسة أيام. . وقد رأى الطبيب في عينيه الذابلتين ليالي طويلة من اليأس. . عندئذ أقفل الدرج بطرف أصابعه وقال في رقة.

ـ أجلس.

ـ صباح الخير. . كانت هذه تحية العمدة.

ـ صباح الخير. . وكان هذا رد الطبيب.

وبينما كانت الأدوات تغلى، أسند العمدة جمجمته على مسند الكرسي وأحس بأنه أحسن من قبل. . وأخذ يتنفس الصعداء. . كانت العيادة فقيرة، حيث بها كرسي من الخشب، ومقبض الدواسة، وخزانة زجاجية بها كرات من الخزف وفي مقابل الكرسي توجد نافذة بها خوخة من القماش ترتفع بمعدل قامة رجل. وعندما أحس العمدة بأن الطبيب يقترب منه ثبت كعبيه وفتح فمه.

وقد حرك السيد أوربليو اسكوفار وجهه ناحية الضوء. . وبعد أن نظر الى الضرس المصاب قام بضبط الفك وهو يضغط بأصبعه في حذر، ثم قال:

ـ لابد أن يتم الخلع بدون تخدير.

ـ لماذا؟

ـ لأن به خراجا.

وهنا صدرت من العمدة نظرة اخترقت عينيه. . ثم قال:

ـ لابأس. . . . وحاول أن يبتسم، لكن الطبيب لم يبادله ابتسامة بأخرى ثم حمل الى مائدة العمل الاناء المشتمل على الأدوات المغلية، وأخذ يستخرجها من المياه بملاقط باردة، دون أن يحدث له اي نوع من الاندفاع حتى هذه اللحظة. وبعد ذلك أدار المبصقة بطرف الحذاء، ومضى ليغسل يديه من الابريق. . فعل كل هذا دون أن يلقى أي نظرة تجاه العمدة، لكن العمدة لم يصرف نظره عنه.

كانُ الضرس المصاب هو ضرس العقل الأسفل. . فتح الطبيب ساقيه، ثم ضغط على الضرس بكماشة ساخنة. . . أما العمدة فقد تشبث بقاعدتي الكرسي وأفرغ كل قوته في رجليه، وأحس بفراغ متجمد في كليته، لكنه لم يطلق أي تنهيدة. . وقد أدار الطبيب معصمه فقط، ثم قال بدون حقد، أو على الأصح في لهجة مشوبة بحنان مرير:

ـ هنا عليك أن تدفع لنا عشرين قتيلا، أيها الصول. . عندئذ أحس العمدة وكأنه عظامه تفرى في فكه، وترقرقت عيناه بالدموع. . لكنه لم يتنهد الا بعد أن أحس بخروج الضرس.

وفي هذه اللحظة نظر اليه من خلال الدموع. . وداخله شعور غريب تجاه الألم ولم يستطعْ أن يفهم لماذا عانى من العذاب طوال الليالي الخمس الماضية. . ولما انحنى على المبصقة والعرق يسيل منه وهو لازال يلهث. . قام بفتح السترة وبحث عن المنديل في جيب البنطلون، فقدم له الطبيب قماشة نظيفة قائلا له:

ـ جفف الدموع.

فعل العمدة ذلك وهو يرتعش، وبينما كان الطبيب يغسل يديه رأى سقف العيادة مثقوبا وعليه نسيج عنكبوت مترب يحمل بيض عنكبوت وحشرات ميتة. . وعاد الطبيب يجفف يديه. . ثم قال للعمدة: اذهب فاستلق على السرير وأغسل أسنانك بماء به ملح.

وقف العمدة على رجليه، ثم ودع الطبيب بتحية عسكرية منتظمة وتوجه نحو الباب مادا رجليه، دون أن يزرر السترة قائلا:

ـ أرسل إلي الحساب.

ـ إليم أم الى البلدية؟

فلم ينظر اليه العمدة. . وعندئذ أغلق الباب وقال لنفسه عبر الشبكه المعدنية:

ـ إنها نفس الحكاية.

الوقوع في دائرة السحر

احمد خلف

تعد محاولة الكتابة عن دراسة الدكتور محسن الموسوي «الوقوع في دائرة السحر» مغامرة ذات حدين، فبالاضافة الى ان الكتاب هو رسالة دكتوراه اصلاً، من جامعة غربية (جامعة دالهوزي الكندية) فانها تخاطب العقل الغربي من خلال تأثرات نقده الادبي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، بمعنى ان «الوقوع في دائرة السحر» يناقش الروايات والكتابات النقدية الغربية، ويتعرض بالتفصيل الى المنازعات الفكرية والفلسفية التي سادت خلال القرنين المذكورين، والكيفية التي طوعت هذه العقلية المتزمتة والتي رفضت قبول الغريب والمدهش في الليالي العربية. في مطلع القرن الثامن عشر، بل والوقوف ضد التركيبة الفنية والاخلاقية ومنطق المغامرة والتسلية والخارق في الف ليلة وليلة..

اما مايبرر الدخول في هذه المغامرة، هو الجهد والجدية التي تميزت بهما الدراسة، بحيث استطاعت الوقوف وجهاً لوجه امام العقلية الاوربية، ليس في حالة استعراض للآراء والمناقشات التي سادت انكلترا انذاك، بل من منطلق النقد والمحاكمة، لتلك العقلية الجافة المتغطرسة التي وقفت ضد هذا الزائر العربي الغريب، ومما لا شك فيه ان كتباً ودراسات عديدة اعطت اهمية كبيرة لألف ليلة وليلة، وابرزت عظمة الراوي العربي وحكاياته الالف حكاية وحكاية، بل ربما تجاوزت في بعض جوانبها الخاصة بتفسير الحكايات اطروحة الوقوع في دائرة السحر، خصوصاً وان دراسة الدكتور محسن الموسوي ركزت على المعالجة التاريخية والتسلسل التوثيقي في نقد الاراء، وتوضيح التأثيرات الاوربية بالليالي العربية، بحكم المنهج الاكاديمي الذي الزم المؤلف نفسه باتباعه ورفض هذا المنهج تبديد الاراء والاحكام في اكثر من مجال وزاوية نظر، الا أن هذا لا يمنعنا من مطالبته بالكشف عن الاساليب الروائية وخصائصها في الليالي بعد ان ترجم الكتاب عن الانكليزية الى العربية خصوصاً وان المترجم هو المؤلف ذاته، فبالرغم من ان استعراض التجاوبات مع الليالي ومناقشتها لابد ان يقود الى شرح لخصائصها الاسلوبية والمعرفية، لكن هذه الملاحظه بقيت هامشية بالمقارنة مع الانعطاف الرئيس لهذا البحث: اي تفسير شهرة الليالي وشيوعها من خلال علاقتها باشكالات الذوق الادبي المعاصر حينذاك[1] مع هذا يبقى لدراسة الدكتور محسن الموسوي، اهمية خاصة في هذا المجال، بقدرتها على فضح العقلية النقدية الأوربية، وكشفها عن استفادة اوربا (انكلترا على وجه التحديد) في مجال الرواية والنقد من الليالي العربية، ووضعها نظرية الادب في رؤية مكثفة من خلال اعتماد الليالي على انها مرآة للذوقين الادبي والشعبي.

واذا وضعنا بعين الاعتبار، ان انكلترا رفضت الليالي العربية في القرن الثامن عشر، من خلال النخبة المثقفة رفضاً اتسم بالجور والقسوة، كما جادلها الدكتور الموسوي جدلاً فلسفياً ادبياً، طيلة الفصل الاول، فان الدهشة تأخذنا اذا وجدنا أن جمهور القراء في انكلترا كان مع ترجمة الليالي العربية، وهي ترجمة ناقصة كما يرى المؤلف لأنها اعتمدت على نسخة غالان، الذي شذب الليالي العربية، حسب مايتطلبه الذوق السائد انذاك، محافظاً على سلامة ذوق القراء، ومع ان ترجمة الليالي العربية جاءت حسب ماتتطلبه عقلية المجتمع الحضري في القرن الثامن عشر، فان هذه العقلية تقبلت الليالي بنسخة غالان في الوقت الذي وقف نقاد وأدباء ودارسون ضد هذا الدخيل من ناحية ذوقية واخلاقية (بحيث يستهلك الجمهور هذه الحكايات بشغف ولهفة، نرى طلائع المجتمع الثقافي في ذلك ظاهرة نافرة وغريبة[2] ولنا أن نتساءل لماذا تقف النخبة الثقافية ضد الليالي العربية، بينما رحب جمهور القراء، وهو جمهور إقل مايقال عنه انه يحتفظ بعقلية القرن الثامن عشر المتزمتة والمحافظة على التقاليد الاجتماعية، حيث تسود قوانين الكنيسة والملكية جنباً الى جنب؟ كيف يحصل هذا الموقف المتباين بين ذوق الجمهور وبين المثقفين والنقاد من جهة أخرى، ويفسر المؤلف ذلك بسيادة النظرة الكلاسيكية الجديدة في الادب الانكليزي آنذاك، وهي نظرة صارمة وحاسمة بشأن الغريب والشاذ والمدهش. انها النظرة العقلانية التي كانت سائدة، والتي تحاكم الظاهرة على اساس صلتها بالواقع والعقل، ضمن التقاليد الاجتماعية السائدة، مع ان النسخة التي انتشرت بين القراء هي نسخة غالان المشذبة والخالية من الجوانب الأباحية الجريئة في الليالي العربية، كحكاية الحمال والبنات الثلاث والاشعار التي تضمها الليالي العربية بين صفحاتها والتي تتحدث بذات الجرأة المعروفة لدينا، ومع ان التشذيب قد حصل، الى مستوى التشويه كما يراه الدكتور الموسوي؛ (لكن معارضة الكلاسيكيين الجدد لألف ليلة وليلة على أسس نظرية جمالية غالباً ما كانت تعني ضمناً اعتراضاً على مقوماتها

الاخلاقيـه غير ان النظرة هذه مالبثت ان تبدلت شيئاً فشيئاً، مع تبدل المفاهيم، وتطور حركة المجتمع الانكليزي الذي شكلت الثورة الصناعية أحد اهم عوامله، ثم الرغبه الاستعمارية في التوسع، وتحديداً، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ومن هذا وجدنا، من يقدم مقارنه نقدية بين حكايات السندباد والاوديسة هومر (ان قصة السندباد البحار تستحق المقارنة بالاوديسة وان الراوي العربي يفضل على هومر مادام الاخير يميل الى الاسراف في اجازة نفسه «لبعث الهته باستمرار في مهمات عادية تماماً»[٤] يعرف الدكتور الموسوي اسباب تبدل هذه النظرة النقدية الى الليالي العربية الى السببين السابقين، ونعني بهما تطور المفاهيم النقدية، ومحاولة اكتشاف الشرق وتطور حركة الصناعة والتوسع، غير اننا نجد ان هذه الاسباب وحدها غير كافيه، وكان بودنا لو توسع الدكتور في كشف الدوافع الاكثر عمقاً، اضافة الى الاسباب انفه الذكر، بل نراه يتجاوز الخوض في الدوافع الاخرى التي يرى ان لا مجال لتفصيلها[٥] ان مطالبتنا للدكتور الموسوي التفصيل في الدوافع، لتبدل النظرة الذوقية لقراء الف ليلة وليلة، انما ينبع من معرفتنا الاكيدة بنظرة الدكتور الموسوي الاكاديمية والعلمية، وانه اصلاً، لا يتبع منهجاً وصفياً، يناقش فيه الظاهرة بمعزل عن مسبباتها الاجتماعية والموضوعية خصوصاً وانه جعلنا امام حقيقة راسخة من ان الصفوة المثقفة قد وقفت موقفاً صارماً ضد الليالي العربية، في مطلع القرن الثامن عشر. غير أن قلقنا على تشويه الاثر العربي المترجم، لا يستمر مع صفحات كتاب الدكتور الموسوي، حيث نجد ان النظرة لها نعني نسخة غالان، قد تبدلت مع التغير في الذوق الادبي، بل ان سقوطا تاماً قد لحق بترجمة غالان في الاعوام الاخيرة من القرن الثامن عشر، تبعته مطالبة ملحّة بترجمة الليالي العربية مجدداً، وعدم الخوف منها او تشويهها (ان ترجمة غالان لم تكن «أمينة تماماً» في نقل مصطلحات الاصل أو التعبير عن روحها المميزة وسماتها القومية فكان ان «شوهت نتاجاً عبقرياً بدون منازع»[٦] كما يذكر احد نقاد القرن الثامن عشر، وهكذا نجد انفسنا امام تبدل تام في النظرة الى المؤلف العربي بحيث تم وصفه في الاعوام الاخيرة من القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر بأنه نتاج عبقري، يمتلك سمات التأليف القوية. هذا العمل الذي قورن بالأوديسه واستمر يثير جدلاً من بقايا الا تباعيين من فلاسفة المجتمع الاوغسطي.

ويواصل الدكتور الموسوي متابعته في كيفية دخول الليالي العربية الى العوائل المحافظة، بل وتبديلها النظرة النقدية الكلاسيكية الجديدة، حيث يقرر من خلال الاستقراء والملاحظة قدرة الليالي العربية، في تغيير المقاييس النقدية انذاك:

(ليس - مبالغة بعد ذلك ان نقول ان وله الجمهور بهذه القصص الغريبة والمثيرة كان له دوره ايضاً في تغيير المقاييس النقدية وفي التأثير على نبرة كتاب الرواية الذين كانوا دائماً منصتين جيدين الى مستلزمات ومتطلبات مجاراة الجمهور)[٧] اننا نعلم ان التغيرات الاجتماعية في بلد ما، يتبعها بالضرورة، تقلبات في النظرة والسلوك الاجتماعي ويتبع هذا ايضاً انقلاب في البنى الفوقية، فبقدر عنف وقوة التغيرات في البنى التحتيه يكون رد الفعل معاكساً أو متجاوباً (مع تلك الانقلابات والكشوفات) في البنى الفوقية تلك. فأوربا القرن التاسع عشر ليست هي اوربا القرن الثامن عشر، اذ شهد هذا القرن تطورات هائلة في انجازات الصناعة والاختراعات المتطورة، في مجالات الثورة الصناعية كافة، وكما حدث هذا التطور حدث تطور اخر، وارتداد معاكس في الحركة الثقافية الاوربية (انكلترا تحديدا) ونمت حركة جديدة ترفض هذه التغيرات التي فرضت قوانين جديدة لم يألفها المجتمع من قبل. وعند ظهور هذه الحركة النامية ونعني بها الرومانسية التي جنحت الى الطبيعة والخيال والاحلام والرؤى الشفافة والبحث عما هو غريب ومذهل، قادر على الابتعاد عن ضغوطات المجتمع الصناعي، عبر المخيله والرؤى، نقول ما هو موقف الرومانسية من حكايات شهرزاد، ان الكشف الذي يقدمه لنا الدكتور الموسوي، في كتابه (الوقوع في دائرة السحر) هو كشف هام، فالكتاب لا يتناول تأثرات الرومانسيه كحركة، بصورة كلية عامة، بل بالتحديد والتشخيص الدقيق، ان شعراء كباراً، مثل بايرون وكتيس وكولرج وتلامذتهم من بعدهم وجدوا في الليالي العربية كنزاً قد اكتشفوه، وجعلوا منه انجيلاً يهتدون بضوئه، وبدأوا يشكلون صوراً خاصة عن الشرق، حيث تقدمه لهم صفحات الف ليلة وليلة شرقاً يعنيهم وحدهم؟

«كان (شرق) الابداعيين - كما يسمون - اسقاطاً لرغباتهم، لكنه اسقاط اتخذ مواصفاته وشكله من خلال تلامس رقيق وفاتن مع صورة الشرق الغامضة في حكايات شهرزاد. أي ان هذا الشرق هو بقعة الحلم، جوواهن يبعث الضعف، فيه تتوفر الموسيقى ويسود الحب الشهواني ومنه واليه تتوزع طرقات ترش بماء الورد، وفيه تقوم قصور مزخرفة بالزمرد والعقيق واللؤلؤ.»[٨]

هكذا سحبت الليالي العربية البساط من تحت اقدام (الكلاسيكيين الجدد) الذين وقفوا منها موقفاً مضاداً ورافضاً، وجاء الرومانسيون ليشكلوا عالمهم بمساعدتها وعلى ضوء حاجتهم الذاتية لبناء هذا العالم الذي جاءت الليالي العربية، لتغدو بمثابة الارضية الجديدة له، واذا ادركنا الكشف الشامل، والذي يقدمه كتاب الدكتور محسن الموسوي، عن مدى استفادة الشعراء والروائيين والمسرحيين فاننا سوف ننذهل حقاً، حين نعلم ان كاتباً عظيماً مثل ديكنز قد استفاد هو الاخر[٩] من جو ومناخ وعالم الليالي العربية.

لنا ان نتساءل، كيف يمكن التوفيق بين المنجزات العلمية التي ظهرت في مجتمع قرر أن يكون علمياً وان يفتح ذراعيه للمنجزات الصناعية، وبين خيال شهرزاد الجامح، كيف يمكن قبول العالم الخيالي الذي صنعه الرومانسيون وبين منجزات اديسون مثلاً؟ ان الحقائق العلمية قادرة على طبع بصماتها بيسر

على حركة المجتمع، حالما تنجز وتغدو حقيقة، بل عادة، تكون هذه الحقيقة مذهلة، في اول انجازها، الا يمكن للعالم الخيالي ان يندحر ويترك ساحته لعالم الحقائق العلمية؟ الا يمكن لانجاز صناعي واحد أن ينسي العقول وينسف الذاكرة من كل حكايات شهرزاد، ان الفلسفة هي الاخرى قدمت تبريراً مقنعاً لضرورة وجود شهرزاد مع العلم، بل ان اكثر الفلسفات اهتماماً بالانجازات العلمية للاستفادة منها، ناصرت شهرزاد، وجعلت منها منطلقاً ضروريا للاكتشافات العلمية. ان الفلسفة النفعية، تتخلى عن بعض اسسها، من اجل شهرزاد لكي تخفف وطأة الصناعة وانجازات العلم، بل ليس هذا فقط، بل انها (أي الفلسفة النفعية) تجعل من الليالي العربية عاملاً مساعداً على تطوير الوسائل والانجازات العلمية الاوربية. ان الفلسفة هي اخطر جوانب المعرفة، قد يكون للمسرح والشعر والقصة والنقد دور كبير في التأثير على المجتمع، ولكن الفلسفة اخطر الجميع واكثرهم قدرة في التغيير، اننا لازلنا نتساءل حتى اليوم، عن عدم وجود فيلسوف عربي كبير مثل ابن رشد وابن سينا والغزالي وغيرهم، اذن نحن نعلم جميعاً، اهمية الفلسفة في حياة الامة، فشارح الفلسفة ليس كالفيلسوف بالطبع، ومع هذا لم يقف شارح الفلسفة الاوربية مع الليالي العربية، بل وقف الفلاسفة النفعيون انفسهم موقفاً ودياً بصورة كلية. يقول احد الفلاسفة النفعيين عن الليالي العربية: «انهم (اي القاصين العرب) مبدعو تلك الميثولوجي المشرقة، حيث الجن والمخلوقات الاخرى التي توسع من حدود العالم، وتكدس الثروات وقوة الطبيعة البشرية [اسمعتم ايها الجامدون والعاديون ياايها الذين يبغون العيش بالخبز وحده] والتي دون ان تصعقنا بالفزع تحملنا الى حيث عوالم العجائب والمعجزات»(١٠) بعد أن رضخنا اليه على مدى التأثير الذي تركته الحكايات العربية على الشعر والقصة والرواية والمسرح والفلسفة الاوربية وقدرتها على الانسجام والتغلغل في الوجدان الاوربي سواء في البنى التحتية او البنى الفوقية، وتغير النظرة وتطورها من الضد الى الهم

ان اوربا المثقفة التي بدأت رافضة الليالي العربية ثم حاولت قبولها بصورة غير مقنعة لها، وتدرجت الحال مع الليالي العربية الى القبول بها الى درجة استثمارها والاستفادة منها، واذا كان المجتمع عموماً قد تقبلها دفعة واحدة، فأن النخبة المثقفة ظلت تتأرجح ازاءها، حتى حفرت الليالي العربية في وجدانهم ضميراً جديداً. عبر قصصهم وقصائدهم ومسرحياتهم، ولنا أن نعود ثانية الى سؤالنا الاساس، مااهمية هذا الكتاب بالنسبة للقارىء العربي، وهو (اي كتاب الوقوع في دائرة السحر) المعد كرسالة دكتوراه موجه الى العقل الاوربي؟ ماضرورته لنا؟ اليس الكتاب يتحدث عن الف ليلة وليلة التي عرفناها في صبانا وشبابنا وعشنا معها الليالي الساحرة العذبة في فتوتنا؟ والتي قرأنا عن اهميتها الصفحات العديدة؟ ماالمثير والمهم في كتاب الدكتور محسن الموسوي هذا؟.. في حوار اجراه معه كاتب هذه السطور، ولم ينشر بعد يشير الموسوي الى ان اهمية الوقوع في دائرة السحر، بالنسبة للقارىء الذي تكمن في اهمية المعرفة اولاً وسياقات نحو الاجناس الادبية، وتفاصيل الاذواق وتياراتها، كما ان الاهمية تتأتى من جانب اخر من تحليل الحكايات وتشريحها عبر مناقشة الفلاسفة والشعراء والكتاب الذين تناولوها منذ قرنين) لقد ركزنا على ضرورة الكشف عن تأثرات الغرب بالمؤلف العربي (بفتح اللام) وذلك لانسجام هذا الجانب مع رغبتنا ونفسيتنا اساساً، وقد تركت الجوانب الاخرى لسعة الكتاب وتشعبه، الذي كشف عن قدرته على تكوين وتطوير الرؤيا والصورة الغربية عن حياة الشرق والعرب بالذات، باشكال متعددة، وحالات مختلفة. واذا تذكرنا شتيمة الاسقف انبرى للحكايات العربية، ثم مر بخاطرنا الحماس الذي تحدث به الشعراء الرومانسيون والطبيعيون والواقعيون الاوربيون، لنا أن نستذكر الان رأي أحد المستشرقين الامريكيين:(١١)

«ان هذا الكتاب هو تاريخ الثقافة الاسلامية وسجل الذكاء الاسلامي المتوقد في ايام عزة العرب في آسيا، انه يقدم صوره لحياتهم اصدق واكثر حيوية من جميع التواريخ العادية مجتمعة). ذلك هو الاستخلاص الذكي لمضمون الحكايات العربية، اذا لم تؤخذ على اساس انها مجرد حكايات تدور في مجال السحر والخديعة والترف والعربدة، بقدر ماهي كشف عن حياة شعب له خصائص عيشه ونمط تفكيره وقدرته على تجاوز المحن عبر العقل والخيال معاً

الهوامش:

١ - الوقوع في دائرة السحر ص ٢٦
٢ - الوقوع في دائرة السحر ص ٣٧
٣ - الوقوع في دائرة السحر ص ٤٧
٤ - الوقوع في دائرة السحر ص ٦١
٥ - الوقوع في دائرة السحر ص ٧٢
٦ - الوقوع في دائرة السحر ص ٦٩
٧ - الوقوع في دائرة السحر ص ٨١
٨ - الوقوع في دائرة السحر ص ١١٨و١١٩
٩ - وفي ختام هذه الملاحظات عن شغف ابرز كتاب ومثقفي العصر لابد من التعريج على جورج برناردشو الذي رأى في تفضيله الشخصي المستمر للحكايات علامة على موقفه النقدي اذ قال:

(«في طفولتي» كانت مسيرة الحج والليالي العربية الامران الادبيان المثيران وهذا ما يشير الى اني كنت في بدايتي ناقداً جيداً كما أنا عليه الان على الرغم من اني آنذاك لم استطع ان اقدم اسباباً ذكية لهذا الرأي، كما أنا قادر الان). - الوقوع في دائرة السحر - هامش ص١٦١.

١٠ - الوقوع في دائرة السحر ص ٢٠٣-١١ - الوقوع في دائرة السحر ص ٣٣٠

آفاق تطور القصيدة العربية الجديدة

أحمد عبد المعطي حجازي



أحمد عبدالمعطي حجازي

(نص محاضرة القاها الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في المنامة بدعوه من إدارة الثقافة والفنون في وزارة الاعلام بدولة البحرين).

(كان امامي لمعالجة الموضوع طريقان. الطريق الاول هو ان استعرض عدداً من القصائد التي كتبت في السنوات الاخيرة لاقدم من خلالها تصوراً عن القصيدة التي يمكن ان تكتب في المرحلة القادمة ولكني وجدت هذا الطريق وعراً لانه يلزمني ان اتحدث عن شعر اليوم اكثر مما اتحدث عن شعر الغد. وكان الطريق الاخر هو ان اتوقف عند بعض المحاور الأساسية القديمة والمعاصرة والحديثة. كما دار من قبل وسوف يدور في الغد. هذه المحاور التي يتوقف على موقف الشعر منها مدى التجديد. اوطبيعة القصيدة التي يكتبها وقد أخترت هذا الطريق الاخير.)

فنحن ـ في الشعر لا نستطيع التنبؤ بالقصيدة التي ستكتب. فالقصيدة التي يمكن التنبؤ بها هي بالذات القصيدة الرديئة. والمحاولة في ذاتها عبث لانها تفترض السباحة في الاتجاه وعكسه، في لحظة واحدة، فلكي نتنبأ بالقصيدة التي ستكتب ينبغي ان نعرف الشعر والقصيدة معاً، اي ان علينا ان نتحدّث عن العناصر التي تجعل الكتابة شعراً في اي زمان واي مكان. والتي تجعلها شعراً في زمن بالذات ومكان بالذات. واذا كان تعريف الشعر اطلاقاً يتطلب بالضرورة قدراً كافياً من التجريد، فتعريف القصيدة الجديدة يتطلب بالضرورة قدراً كافياً من التحديد. ولا اظن اننا في حاجة الى الشطر الاول من هذه المحاولة. فتعريفات الشعر قديماً وحديثاً اكثر من ان تحصى ومن العبث اضافة تعريف آخر ان لم يكن مكرراً فسوف يظل غامضاً كسابقيه غير محدد.

كما ان هناك سبباً يمنعنا من المضي في الشطر الاخر من المحاولة، إذ أن تعريف القصيدة التي ستكتب يتطلب وجود هذه القصيدة وهومالم يتحقق، اللهم الا اذا كنا قد وطنا النفس على ان قصيدة المستقبل لن تكون الا تكراراً لقصيدة اليوم، وهو مالا اعتقده.

ان الذين يشككون في مستقبل القصيدة العربية لا يفعلون ذلك غيرة على الشعر او انتصاراً للابداع ولو ادعوا، بل هم على العكس تماماً يخفون قلقهم وخوفهم من اي حساسية جديدة تكشف عجزهم واغترابهم عن نشوة لايتذوقونها ولا يثقون فيما يؤول امرهم فيها، فهم يتمنون، والظروف ملائمة اوتبدوفي هذه المرحلة، ان توأد تجليات القصيدة الجديدة وان تخنق في المهد، واذا كان هؤلاء قد اعترفوا مرغمين ببعض الظواهر الجديدة التي افلتت من قبضتهم وذلك لكي يعودوا فيثبوا على القادمين الجدد الذين يخطئون في النحو، اولا يعرفون الوزن او يجهلون التراث اويكتبون مالا يفهم، ولهذا فالقصيدة الجديدة التي انتهى امرها الى هؤلاء الشعراء الشبان ليس لها مستقبل.

ومن المنطقي الا اكون مع هؤلاء المتشائمين لاتحزّباً لتيار شعري نشأت فيه، مع انني لا انفي التحزّب عن نفسي ولا أخطؤه في غيري. بل ادراكاً لمعنى ان تكون الجماعة من الناس حياة مشتركة وثقافة مشتركة ومستقبل مشترك.

ومما لايعلمه بعض الناس ان الولاء للمستقبل ليس ميراثاً عن الاباء، فالاباء، لايعلمون ابناءهم هذا الترف الخطر وانما الولاء للمستقبل كد كثير وتضحية مرهقة، والامر بعد ذلك ليس استنتاجاً نظرياً خالصاً، فأنا استطيع ان اعد هنا عشرة اسماء على الاقل لشعراء شبان لم يسمع بهم الا القليلون ولا يستطيع من يقرأهم الا ان يحترمهم. لكن كوني غير متشائم لايعني اني متفائل. لان حركتنا الشعرية تواجه من العقبات بقدرما تزخر من الوعود. من المؤكد ان كثيراً من الاتهامات التي توجه لشعراء هذه الايام والتي ذكرت بعضها فيما سبق لا تفتقر الى الاسباب.

ان صفة الشعر تلصق الان جزافاً على اي كلام لاينتهي عند نهاية السطر، والحديث عن اخطاء في النحو والعروض اقصر من ان يصف الحقيقة. فالحد الادنى من الشروط المطلوبة في الكتابة لكي تعتبر شعراً اوحتى مجرد لغة غير متوفر في كثير مما ينشر في الصحف والمجلات وحتى في الكتب والدواوين. والأمر لايقتصر على المدعين وحدهم، فالموهوبون يشاركون بدورهم في هذه الفوضى. ان بعض الشعراء الشبان فرحون ولهم الحق بغضاضة اعمارهم لكن حداثة السن لاتضطرد دائماً مع حداثة الشعر، وبعض النقاد الجدد يرون في بعض غاية لا زيادة عليها لمستزيد. لكن هؤلاء لايختلفون كثيراً عن التقليدين لانهم حين يقصرون المستقبل كله على نموذج شعري واحد يغلقونه بدلاً من ان يفتحوه.

ويحـولـونه الى خارقة شخصية ولو كانت القصيدة الجديدة كذلك لانتفت حاجتنا اليها. وانما يبررها انها حساسية مشتركة.

واذا كان هذا النمـوذج قد اصبح موضـوعاً للتقليد في كل مكان فليس تقليده دليلاً على استجابة الا لحاجة واحدة مشتركة هي الحاجة الى التقليد.

ان القصيدة الراهنة بحق هي التي تفجر في الشاعر الناشيء لغته الخاصة وتساعده على اكتشاف بعده عنها، اما تلك القصيدة التي لاتغري الا بتقليدها فسحرها ليس مستمداً من الشعر الذي تحمله بل من روحية عامة متدهورة. لكن القصيدة الجديدة ليست وحدها المسؤولة عن هذه الظواهر الخطيرة، بل هي مسؤولية الحركة الثقافية كلها.

وفي الطرف الاخر ظن البعض ان الوقت قد اصبح مناسباً لتجربة حظهم في محاولة بعث الروح في القصيدة التقليدية. حدث هذا في مصر كما حدث في العراق. لكنهم لم يفوزوا بطائل، فالجيل ذاته الذي انصرف اكثره الى كتابة الشعر الحر وقصيدة النثر انصرف بعضه الى الكتابة على الطريقة التقليدية فوصل الى النتيجة عينها. غير ان اخطاء التقليدين في النحو والعروض تضحكنا بقدر ما تخنقنا اخطاء من يدعون انهم فوق النحو وفوق العروض.

لا ينبغي ان نحمل القصيدة الجديدة اذن نتائج ما تعرضت له ثقافتنا بكل تياراتها خلال العهود الماضية من كوارث ومحن وأحرى بنا ان نسلم بان المستقبل لن يكون الا للجديد من الشعر اذا كنا حريصين حقاً على ان يكون هذا المستقبل جديداً في الزمان.

واذا لابد ان اكون في هذه المحاضرة مبشراً فأنا لا ابشر بقصيدة جديدة. بل بمستقبل للقصيدة الجديدة. وهذا ما يفرض عليّ ان اتعرض للتجربة التي خضناها حتى الان. حتى لانناقش بعض التصورات التي لعبت دوراً سلبياً في حركة التجديد. فنحن في اشد الحاجة الى مراجعتها ومناقشتها. تلك هي مساهمتي المتواضعة في كشف افاق التطور.

ان اهم ما يفرق بين القصيدة التقليدية والقصيدة الجديدة هو الوزن. فاذا كانت الاولى موزونة مقفاة فالجديدة جديدة بمدى خروجها على الوزن والقافيه. وهكذا كان بناء الوزن على تكرار حر للتفعيلة بدلاً من التكرار المنتظم للبيت خطوة اولى على طريق التجديد. والقصيدة الجديدة بحق هي التي تتخلى تماماً عن الوزن والقافية. ولكن هذا وهم الا اذا فهمنا الوزن بمعناه الرديء وهو انه عنصر مضاف للكلام وهذا لا يوجد الا عند الناظم او الناشيء الذي ينصحه نقادنا القدماء كابن طباطبا وابي هلال العسكري بالاهتمام بالمبنى والمعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثره ويعد له ما يلبسه اياه من الالفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يساس له القول فيه. اما الشاعر الذي يجري الوزن في كلامه مجرى النحو او مجرى المعنى لايتقدمه ولا يتبعه فالوزن في شعره خلقه لغوية، او جزء لايتجزأ من النظم بمفهوم الجرجاني.

حقاً ان الشعر في بحثه عن لغة جديدة تساعده على التحرر من اللغة القديمة كان مضطراً للخروج على العروض القديم وهذا شيء يختلف تماماً عن اسقاط الوزن كشرط لازم للتجديد. والذين خرجوا على الاوزان التقليدية لم يخرجوا عليها تخففاً او استسهالاً وانما بشكل لايتناقض النظم فيه مع الشعر. ان الطويل او البسيط او المنسرح من بحور الشعر ليست اصعب من الرجز او الكامل او المتدارك، لكن الجملة الحديثة التي تغيرَّ نفسُها وتغيرَّت لهجتها ونموها لابد ان يتغير عروضها. ولقد لاحظت ان الصفة تلعب دوراً واضحاً في البحر الخفيف كما استعمله شعراؤنا الرومانتكيون وان الحال او التمييز الذي قد يرد عند بعض المعاصرين في الكامل او المتدارك لايرد في الرجز او يندر فيه. لكن هذه ملحوظات اوليه تحتاج الى اختبارات اوسع لكي تبنى عليها نتائج اصلاً. ثم ان الاوزان لم تبدا مكتمله في مرحلة بالذات او في اطار نظرية شعرية بالذات حتى تنسب اليها. لقد تطورت الاوزان دائماً بتطور اللغة وتطور الحساسية الشعرية.

ونحن نعلم ان حوالي ثمانين في المائة من الشعر العربي القديم الى اوائل القرن الرابع للهجرة قيلت في اربعة بحور هي الطويل والكامل والقصير والوافر ومعنى ذلك ان بقية البحور الستة عشر لم تستعمل على نطاق اوسع ولم يظهر بعضها للوجود الا نتيجة لازدهار القصيدة العربية في القرون الاولى التي تلت ظهور الاسلام. ان عمل العروضين الاوائل لم يقتصر على مجرد اكتشاف الاوزان التي كتب فيها الجاهليون، بل تعدى ذلك الى اختراع بحور جديدة وهذا ما شارك فيه عدد من كبار الشعراء كأبي العتاهية الذي كان للغته وشعبيتها - ان لم اقل عاميتها - اثر كبير في اختراعاته العروضية. ولقد انتبه بعض نقادنا القدماء الى وجود علاقة بين وزن الشعر ومعناه. وقالوا ان لكل بحر شخصية متميزة، اقصد حازم القرطاجني الذي يجد في الطويل بهاء وقوة ويجد في البسيط بساطة وطلاوة ويجد في المديد والرمل ليناً وضعفاً وفي الهزج سذاجه وحدّة. والفكرة ذاتها تتردد عند بعض المعاصرين كما نجد في محاولة الدكتور عبدالله الطيب.

وعيب هذه المحاولات اهمالها للأصوات اللغوية والترتيبات النحوية التي هي قوام الوزن والمعنى معاً. واعتمادها الموضوع او الغرض والذي لايستطيع احد ان يسجنه في بحر واحد فالقوة والضعف والسذاجة والحدة صفات للغة قبل ان تكون صفات للأوزان.

فاذا كان لابد ان نرجع للشعر الاوربي، فنحن نجد ان كبار الشعراء الذين وضعوا اسس القصيدة الاوربية المعاصرة، بودلير، رامبو، فيرلين، مالارميه، كتبوا معظم اشعارهم في الاوزان والاشكال التي كتب فيها الكلاسيكيون. اما التجديدات التي قام بها بعضهم كفيرلين مثلاً فهي تشبه الى حد كبير ما نجده في شعرنا الحر.

الخروج على وحدة عدد المقاطع الصوتيه في كل بيت من القصيدة وهذا كان شرطاً لتنسب القصيدة الى بحر بالذات. كالبحر السكندري الذي يحتوي كل بحر فيه على اثنى عشر مقطعاً.

بالاضافة الى هذا الخروج على وحدة عدد التفعيلات في كل بيت هناك ايضاً الخروج على وحدة المعنى في البيت الواحد وتوزيع كلمات الجملة الواحدة على اكثر من بيت وهو ما يعاب في الشعر الكلاسيكي الفرنسي كما يعاب في الشعر التقليدي العربي ومنه على سبيل المثال قول النابغة.

وهـم ورد الجـفـارا على تميـمٍ
وهـم اصـحـاب يوم عكـاظـا اني
شهـدت لهـم مواقـف صادقـات
شهـدت لهـم بصـدق ظني

اذا كان هنـاك الكثير من الأوربيين الـذين هجـروا الوزن في هذا العصر، فان عدداً من كبار المجددين يلتزمون الوزن والقافية احياناً ويتحررون منهما معاً. او من القـافيـة وحـدهـا او يعـودون اليهـما بعد هجران كما في شعر اليوت واراجون ورينيه شار.

هذا مع العلم بان اللغات الاوربية تطورت وتعددت لهجاتها الادبية بمعدل اعمق واسرع بكثير مما حدث في لغتنا وعرفت منذ وقت طويل تجارب مختلفة في الشعر الحر، ربما اهلتها للتخلي عن الوزن مع الاحتفاظ بطاقتها الشعرية. وهذا ما يشك فيه احد الشعراء انفسهم وهوت. س. اليوت الذي يقول في كلمة له حول النثر والمنظم.

«لم ارحتى الان اي تعريف للقصيدة المنثورة يلوح انه اكثر من لغو وتناقض. ان السيد انينكتن على سبيل المثال قدم التعريف التالي: قصيدة النثر هي مضمـون شعري معبر عنه بشكـل نثري. ان المضمـون الشعـري لابد ان يكون اما نوع الشيء المعبر عنـه عادة نظماً اونوع الشيء الذي يجمل به ان يعـبر عنـه نظماً. بيـد انـك اذا قلت بهذا الأمر الاخير لا ستبعـدت قصيـدة النثر واذا قلت بالامر الاول لم تع غير اشياء معينه يمكن ان تقال اما نثراً واما نظماً. اوأن اي شيء يمكن ان يقال اما نثراً او نظماً.»

وخلاصة ما يراه اليوت ان النص اما ان يكون شعراً فيجمل به ان يكون موزوناً واما ان يكون نثراً فلا ينبغي ان يسمى شعراً.

ومـع ميـلي لهذا الـرأي فأنا لا اقول ان الوزن شرط للقصيدة العربية الجديدة لامحيـدة عنه لانى ارى بعض ما قدم في قصيـدة النثر عنـدنا مضموناً شعرياً من الصعب انكـاره وان كان قليـلاً لا يقـاس عليه. وها مشياً لم ينجح بعد في تطويع اللغة حتى نتقبله كتيار متصل وانما اقول ان القصيدة الجديدة لا يضيرها الوزن بل يفيدها لانه ما زال قادراً على ان يلعب دوراً مؤثراً في البناء الشعري وفي الخروج باللغة عن طبيعتها التبليغية الحرفية الى الطبيعة الرمزية التأويلية.

لا نقرأ شعراً الا ونجد جسداً وعشقاً ولكن الكلمات مهما بلغ سحرها في وقت من الأوقـات لايمكن ان تصنـع قصيـدة. القصيدة لغة وليست كلمات وما دامت لغـة فهي علاقـات او بعبـارة ادق نظام خاص من العلاقات وبما انها كذلك فهي لهجة شخصية غير مستعاره.

عنـدمـا اصدر مؤسس الـدادائية ـ الحركة التي سبقت السريالية في اوربا ـ ديوانه (الدليل الى ضروب القلب) عام ١٩٢٨م كتب احد النقاد يشيد بالشاعر ويحـذر من تقليـد شعـره الـذي يبـدو سهـلاً وهـو صعب في الحقيقة. سهل لانه مفـردات بسيطـة، سهلة، وصعب لانـه تأليف خاص من هذه المفردات التي قد توهم بأن اي قصيـدة جميلة يمكن ان تكتب اذا ادخلنـا فيهـا كلمات مثـل الليل، النجم. البحر. . الخ. تلك الكلمات التي شاعت في شعر العشرينات الفرنسي والانجليزي. يقول: لكن لاتخدعونا فهذه القصيدة لايمكن الا ان تكون رديئة ولا ينبغي ان تستخدم هذه الكلمات الا اذا جاءت قاصدة اياها بالذات، ولم يكن بالمستطاع ان تستبدل بها كلمات اخرى.

وقد ظهر في النقد تيار واسع يطالب شعراءنا باخلاء قصائدهم من اية اشارة لعناصـر الـواقع واحداثه وقد وصل هذا التيار الى ما يريد اذ اعاد القصيدة الى سابق عهدها في عصور الانحطاط. لعب مجاني بمفردات قليلة محفوظة كاللعب الـقـديـم بالـتـجـنيس والـتلغـيـز والـتـنـقـيـط وأنـا هـنـا لا ادافـع عن شعـر المنـاسبـات الكـاذب او شعـر السياسة الخطابي، وانما اطالب الشعراء باستعـادة حوارهم العميق مع الـواقع، فهذا الحوار هو وسيلتنا الاولى لاكتشاف لغتنا المميزه التي يجب الا تكون وصفه او نقله. بل نظاماً خاصاً يكتسب صدقه وجديته من الوعي بالعالم ومن حميمية الامتلاء بالحياة.

ولقـد عرف الشعـر الاوربي في بعض فترات تمرده وهيـاجـه نوعاً من التأليف الميكـانيكي او العشـوائي تتكـون فيـه القصيـدة من كلمات ترد عفـواً او صدفـه فتفـاجىء الشـاعـر نفسـه كما تفـاجىء لاعب النـرد بها اسفرت عنه رميته وهوما تلخصـه تلك العبـارة (كلمات في قبعـة) تلك العبـارة التي كانت تطلق على هذه اللعبـة اللغـويـة في شعـر الـدادائيين. خذ صحيفـة ومقصاً والتقط مقالاً بطول القصيـدة التي تريد نظمهـا، قصص المقـال وحـوّلـه الى كلمات ضع الكلمات المقصوصـة في كيس وحـركـة بلطف اخرجـه ما فيـه كلمـه بعد اخرى واكتبها بالترتيب الذي خرجت به. تلك هي قصيدتك.

وربما كان شعرنا في حاجة الى مثل هذا الهذر الضروري بين الحين والآخر، بل ربـما كانت حاجتـه امسّ في بعض الاحيـان، فالكلمات في القبعـة وليست في القـامـوس معناها ان نفصل مفردات اللغة عن معانيها الموروثه او نخفف اثقالها من دلالاتها الساكنة الميتة ونردها اكثر نظافة او رهافة لحمل الأيماءات والايحاءات التي لم تتعـود حملهـا من قبـل. نحن في حاجة الى ان نمحو عن الكلمات الحقيقية معـانيهـا المزيفة وان نمحو عن الاشياء الحقيقيه اسماءها المزيفة ونرتد الى الحالة الاولى وهي حالة الخلق، لكن كثيراً من شعرائنا ونقادنا تنقصهم روح السخرية فقد اخذوا هذا الهذر مأخذ الجد الدائم، فلم يجنوا الا الرماد.

ان التدمير هو ايضاً مسؤول. وليس البناء وحده. فنحن ندمر القبيح والضار والآيـل للسقـوط. نحن نحرق الشجر العاقر وننظف الحقل ولا نحرق البذور. وعنـدمـا كان السـرياليون والمستقبليون يدعون لتدمير اللغة كانوا يقصدون لغة طبقـة بالـذات. ولغة عصر ينتهي، لغة الذاكرة المكتسبة المحملة بالقهر والخرافة والابتـذال. لا اللغـة اطلاقاً. وحين كانوا يفتشون في الماضي وفي شعر البدائيين والمجهولين وفي الحلم وفي اللاوعي عن مصادر لشعرهم، كانوا يعيدون الدعوة التي اطلقتهـا كل الثـورات الاجتـماعيـة والروحية وهي العودة الى الفطرة. هذه الدعوة التي نعرفها نحن ايضاً حق المعرفة فهي حجر الزاوية في الحضارة العربية ـ الاسلامية.

لكن العودة الى الفطرة لايمكن ان تعني الخروج على كل قانون، بل هي عودة للقانون الطبيعي، الذي ينبني على حرية الانسان ومسؤوليته عن مصيره ومن هنا كان السرياليون يتكلمون عن قانون للحلم او نظام له. الحلم كما يقول البيان السريالي الاول، متواصل ومنظم، واذا كان للحلم نفسه نظام ومنطق فاللغة لها منطقها كذلك، تلك اولى البديهيات في الالسنية المعاصرة.

هذا المنطق كما نجده في لغة الاتصال اليومي نجده ايضاً في لغة الابداع الشعري. نعم ان الابداع الشعري لغة مختلفة. لكنها لغة داخل اللغة. فما دام الشاعر مضطراً لان يستخدم المفردات وقواعد التركيب التي يستخدمها البائع والصحفي والمتحدث فلا بد ان تحتفظ قصيدته بعناصر مشتركة بينها وبين لغة هؤلاء. ذلك هو المستوى الاولى في لغة النص الشعري وهناك مستوى آخر لانصل اليه بداية الا بالتسليم بالطبيعة المجازية للقصيدة حيث تنشط المفردات والتراكيب وتتفاعل فيما بينها لتكتسب معنى فريداً يختلف عن المعنى الحرفي انتهاءً لا ابتداءً. فالكلمة تلج باب القصيدة مرتدية ملابسها المعجمية الكاملة لكنها تخلع هذه الملابس قطعة قطعة. لتتشكل من جديد. فلا يكتمل معناها الشعري الا باكتمال القصيدة. هذا المعنى الشعري لايمكن ان يأتي عفواً او عن طريق الصدفه بل هو يتشكل حسب قوانين خاصة او من خلال ما يسميه النقاد المعاصرون (سلاسل الرموز) ونحن لا ندرك هذا المعنى ظناً او اعتباطاً وانما ندركه عن طريق التحليل والتأويل. التحليل لادراك العناصر المحورية والعلاقات الاساسية التي ينبني بها النص وهذا ما يؤدي بنا الى تأويل في المعنى الحرفي ندرك به المعنى الشعري او المجازي.

واذا كان من العبث إنكار الصلة العضوية بين لغة الشعر ولغة الاتصال، فمن العبث كذلك انكار الصلة العضوية بين لغة شاعر بالذات، مهما وصلت اليه مغامراته، وبين التراث الشعري الذي انحدر منه.

نعم. الشاعر يكافح في نفسه تراث السابقين. والمجددون بالذات يثورون على التقاليد الشعرية التي انتهت اليهم، وهم ينجحون في ذلك، لكن بالقدر الذي يحفظ لهم مكانهم في هذا التراث ولا يجعلهم اسماً غريباً ملقى خارجه، فبينهم وبين التراث شعرة معاوية، لا يرخونها حتى يندرجوا فيه، ولا يشدونها حتى ينقطعوا تماماً عنه.

وانا لا اقصد بالتراث اثاراً بالذات. وانما اقصد مطلق السياق الحضاري، اي القوانين والرموز التي تحكم التطور الروحي للأمة وتمنحه شخصيتها.

ومما يتصل بهذا الوهم الاخير المتعلق بفكرة تدمير اللغة وهم آخر اسميه وهم الأستعاره، فكثير من شعرائنا الشباب يتصورون ان لغة القصيدة الجديدة ليست شيئاً غير الصورة. وان الصورة ليست شيئاً سوى الأستعاره. وكلما كانت الاستعارة امعن في الغرابة كلما كانت القصيدة ابعد في التجديد والحداثة. والواقع ان الصورة في الشعر ليست هي الشعر بل هي اداة من ادواته، ومن الشعر ما تتلبس به القضية المنطقية والتقرير الخبري، عندما يقول طَرَفة على سبيل المثال.

ألا أيهذا الزاجري احضر الوغى
وان اشهد اللذات هل انت مخلدي
فان كنت لاتسطيع دفع منيتي
فدعني أبادرها بما ملكت يدي.

لايقدم صوره بالمعنى الذي يفهمه كثير من الشعراء الان، بل يقدم قولاً فيه كثير من المنطق وكله شعر.

ولست في حاجة الى المزيد من الشعر، فدواوين الشعر مليئة بها، ويبقى الكلام عن غرابة الاستعاره مع ما قيل في ذلك من كلام كثير. ونحن نعرف قصة ذلك الاعرابي الذي ذهب الى ابي تمام يحمل عقباً يسأله ان يصب له فيه شيئاً من ماء الملام. فوعده الشاعر خيراً على ان يأتيه الاعرابي اولاً بريشة من جناح الذل.

وفي الشعر الأوربي المعاصر استعارات كثيره من هذا النوع. اسود غضبة. وامراة لها كتفان من شمبانيا ومعصمان من عودي ثقاب. ونحن نعرف كيف كان هؤلاء الشعراء يتوسلون لاصطياد هذه الاستعارات بكل ما يمكن ان يوقف الذاكره ويغيب الوعي ويستدعي الحلم والهذيان. لكن من واجبنا ان نفهم هذا كله او اكثره في حدود كونه كرنفالاً او مظاهرةً ماجنةً من مظاهرات التجديد الصاخبه لا انه هو حقيقة التجديد.

ان القصيدة الجديدة في حاجة الى استعارة جديدة لكن هذه الجدة لايمكن ان تقاس بمدى الغرابة التي نحسها في صياغة مصطنعة للاستعاره، وانما بمدى ما تكشف عنه العلاقة بين عناصرها من رؤية جديدة. انني ايضاً استثقل ماء الملام كما استثقلها ذلك الاعرابي الظريف والسبب ليس الغرابة، فليس ماء الملام اغرب من مطر الصحو، لكن مانجده من حيوية ونفاذ في هذه الاستعارة الاخيره لانجد مثيلاً له في ماء الملام التي نستطيع ان نجد لها تبريراً منطقياً، فكلمة اللوم يمكن ان تشبه بقطرات الدموع او تشبه قطرات الهموم لكننا لانحس فيها بأية علاقة حميه او رؤية كاشفة.

لقد اعتمدت الاستعارة القديمة على التشبيهات الظاهرية والمنطقية التي نراها بين مفرادات العالم وندركها بالحس او نصل اليها بالتفكير. لكن هناك علاقات اخرى اقامتها شهواتنا ومخاوفنا وذكرياتنا بين عناصر مختلفة من الاشياء والافكار التي انتظمت بمنطق مختلف في مملكة خاصة نتجاهلها او ننساها بسبب الخوف او الخجل ولا نلم بها الا في الحلم او في القصيدة التي لايمكن ان يكون للأستعارة معنى او قيمة الا في داخلها. فليس يكفي ان نستمع الى أعماقنا حتى نصل الى هذه الاستعاره الجديدة او نوفق في اكتشاف العلاقات المستترة فهذه الاستعارات المفرده التي تصف في الكثير من القصائد واحدة بعد الاخرى لاتكشف هذه العلاقات، وانما تنكشف هذه العلاقات في القصيدة اذ تخللتها رؤيه شاملة مضطرده كالموجات الضوئية، تنفذ للمستتر وتحيط بالكل ومن هناك تكون قيمة الأستعارة بمدى استضاءتها ببقية عناصر التأليف واضاءتها لها. اذ ان مستقبل القصيدة العربية الجديدة مرهون بقدرتها على استيعاب تجربتها الماضية والتمييز بين الحقائق والاوهام في هذه التجربة ولست اشك في أن القصيدة الجديدة قادرة على ذلك.

الكتابة التحويلية

في «اعترافات مالك بن الريب»

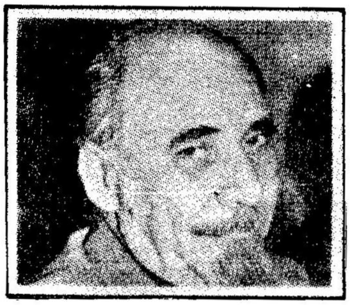
المعز الوهايبي

يوسف الصائغ غرف قصيدته من نص قديم: سمة من سمات التواصل مع التراث. لكنه تواصل مغاير لما ألفته العادة، ذلك أن الاعتماد على نصوص قديمة، وتحويلها هي بدورها الى نصوص جديدة، عادة مايجعلان هذه الاخيرة باهتة لا توحي بأي عمق ذاتي، ربما لأن التراث فهم على أنه حلقة زمانية قديمة يعاد شدها الى حلقة جديدة حتى لا تغيب. بيد أننا مع يوسف الصايغ في «اعترافات مالك بن الريب» نلقى رؤية مغايرة، ربما لأنه لا يستوعب التراث استيعابا كميا وانما هو يتمثله تمثلا نوعيا. انه يجعل من المسموع والمقروء من التراث مرئيا، أي ينقل التراث من مجال السمع والتدوين الى أفق الرؤية، حتى لكأني سأقول ان يوسف الصائغ يسمع بعينيه

انه تحول من اطلاع على التجربة الى فعل في التجربة، فهو يبطن

النص بحركة ذاتية مما يجعله ينبوعاً لا أحب ان يفهم على أن النص القديم (وهو القصيدة اليائية لمالك بن الريب التي مطلعها: ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة...) مجرد وعاء يسكب فيه يوسف الصايغ حالاته الذاتية، ذلك أنه يشكل من قصيدته نصا مضادا، أي أن القصيدة نص يوجّب نفسه كفعل حاصل في الماضي ليقول نفسه كفعل حاضر. ولأن النص فعل فانه يستعصي

القول بأن يوسف الصايغ يجرب شكلا شعريا حديثا لأن ذلك سيرد الى الاذهان مقولة الشكل المعزول عن المضمون، ولذا فهو يجرب فعلا شعريا جديدا. واذّاك لا يكون قد اعتمد على نص قديم فحسب، بل هيأ للقاح بين قصيدتين، قصيدة موجودة بالفعل وأخرى موجودة في صلبها (وقد تحققت فعلا)، وفي مثل هذا القول شيء من القسوة على يوسف الصائغ كمبدع، لأنه يعني في وجهه الاخر أن «اعترافات مالك بن الريب» هي قصيدة مالك بن الريب وقد ارتدت على نفسها، حتى وان حصل فعلا أن قلت، فلا أظن يوسف الصائغ يغضب من أن يقاسمه مالك بن الريب ابداعاته. وبالمقابل تكون قصيدة مالك بن الريب قصيدة يوسف الصائغ بالقوة (*)



يوسف الصائغ

التحول الى الرؤية:

اذا كانت اللغة تعرف في أحد تعريفاتها، وبايجاز، بذلك التركيب من الفونيمات الصغيرة، فان هذه الفونيمات (الصوتيات) تتحول مع يوسف الصائغ الى صور (مرئيات) لأنه، ومثلما سلف الذكر، يكتب بعينيه بل ويسمع بهما، وهذا الكشف اللغوي يذكرنا بخصوصيات اللغة عند الاسطوري الذي يتفاعل معها كشيء محسوس عينيا. صحيح أن يوسف الصائغ لا يحد هذا العيني، لأنه رؤيته تنبع من تجربة شاعر صحراوي كلما لاذ بعينيه تاهت رؤيته في الآفاق، وهو أيضا لا يتخلى عن الصوت تماما، اذ يحوله الى مسارب تنسرب خلالها الرؤية.

ولأن مالك بن الريب كان في (يائيته) هو الموضوع المباشر لقصيدته، وبعبارة أخرى كان «لا يرى» ما ينطوي عليه وجوده من نقائض تتصارع بقدر ما كان يعيها داخليا، فلأنه كان كذلك، كان قوله للشعر «قولا» ولفظة «قول» تذكر في احدى خصوصياتها بالصوت، أي أن حالاته الداخلية المحجوبة عن الرؤية هي التي تشكل قصيدته كقول، ونحن نحب أن نقول كـ «صوت».

فالى حيث ينتهي مالك بن الريب يبدأ يوسف الصائغ، وهو لا يعي نفسه في نفسه، وانما يفترضها في مجال الخارج ليراها، ففي الوقت الذي نلقى فيه مالك بن الريب يقول نفسه مستعملا ضمير المتكلم، نجد يوسف الصائغ لابسا ضمير الغائب العائد على مالك بن الريب، ومن ثم فهو يناظر نفسه في كيان مالك بن الريب. يقول ابن الريب:

أقيما عليّ اليوم، أو بعض ليلة
ولا تعجلاني قد تبيّن مابيا

ويقول يوسف الصائغ:

أقيما على مالك ليلة

فاني رأيت غرابا على منكبي فرسي

ان قراءة أولى لهذين المقطعين تبين أن «مالك» موضوع خارجي يكتبه يوسف الصائغ من بعد أن كان موضوعا داخليا، أي من بعد أن كان ذاتا تكتب نفسها، وعلى ذلك يكون مالك بن الريب المرآة التي يرى فيها يوسف الصائغ صورته، وتبعا لمجرى الحديث من قبل نقول ان «الصوت» يشكل المرآة التي تتحقق فيها «الرؤية». . وما جدلية الصوت والرؤية بين القصيدتين الا انعكاس لجدلية الحضور والغياب بين الشاعرين، وهي جدلية سالبة وموجبة في ان، اذ تحول مالك بن الريب المحدوس باطنيا الى يوسف الصائغ المشاهد عينيا.

التاريخ: طاقة شعرية:

لعله من المفارقات في القصيدتين أن الموت الذي يشكل المفتاح الذي يغلق به مالك بن الريب على عصره، هو ذات المفتاح الذي يفتح به يوسف الصائغ على عصره. وعلى هذا الاساس يكتسب الموت دلالته التاريخية، فهو من كونه عنصرا ثابتا في الطبيعة، يمارس على الاشياء محو الحياة، يظل بعيدا عن حظيرة التاريخ الانساني.

لكن من كونه يتحصل على هوية متجددة بين الشاعرين، يغدو عصيا عليه التملص من تحولات الانسان، ويكون بالتالي عنصرا تاريخيا متغيرا، نحب أن نسميه هنا «طاقة تاريخية»، اذ يشكل حضوره كتجليات لغوية في مرثية مالك بن الريب لنفسه، ارثا تاريخيا يكاد يكون وحيدا ليوسف الصائغ. ومن حيث هو انهاء لحركية الاشياء في الطبيعة، يبقى فعلا متحركا، وبذلك يكون وحدة تتبطن نقيضين متلازمين: يحقق استمراريته على حساب سلب استمرارية الاشياء. . وهو من كونه، من المنظور التاريخي، مفتاحا أغلق به مالك على حياته:

«صريع على أيدي الرجال بقفرة

يسوّون قبري حيث حمّ قضائيا»

من حيث كذلك، يبقى هو الاداة الحية التي يتسنى ليوسف الصائغ أن يحقق بها الفتح. وأولى له أن يرث أداة حية من أن يرث عصرا مذبوحا.

وأشم الموت شميم امرأة حبلى بالولد البكر

ولئن كنا قد ربطنا مكوّنات الرؤية في «اعترافات مالك بن الريب». ليس بالتراث ككيان حضاري شامل حسب، بل بالشكل الثقافي السائد فيه، وهو الشعر، فان ذلك يجعلنا نقر بعدم ثبوت القصيدة العربية، ليس فقط لأنها من انجاز الانسان، بل لأنها أداة مكونة لغيرها من النصوص. وهي ليست مؤثرا خارجيا وانما هي طاقة باطنية في النص، اذ أنها لا تشكل شكل القصيدة، بل موضوعها المتجدد. ولأننا نخشى القول من ان القصيدة العربية فقدت مواضيعها الخارجية فانكفأت على نفسها - وان كان هذا طرحا مغلوطا - لانه لا يجوز الحديث عن موضوع خارجي من قبل حدوث القصيدة؛ لاننا نخشى ذلك نقول ان القصيدة العربية القديمة كانت استيعابا للأشياء من حولها، بحيث تجعلها في هوية مع الشعر، واذاك لا تبقى هذه الاشياء مواضيع مستقلة، مما لا يجوز معه الحديث عن موضوع للقصيدة سوى الشعر. ووفق هذا التوجه، يكون الموت، فضلا عن تاريخيته التي أشرنا اليها، طاقة شعرية. . ولو لم نكن نخاف مغبة الفصل بين النص والشاعر لقلنا ان القصيدة العربية «كدودة الحرير» تحول دائما أحشاءها الي شعر.

خاتمة -:

ليس من قبيل التواضع الذي درجت عليه العادة أن نعترف بأن هذه الكتابة الوجيزة ليست كشفا عن أدوات «الكتابة التحويلية» في «اعترافات مالك بن الريب»، وانما هو أمر واقع. . فهي ليست الا اشارة أولى لهذه الادوات التي نرى جدواها اذا ماحصل الكشف عنها في دراسة أعمق قد تؤدي هي بدورها الى توضيح ملامح الكتابة عند شعراء آخرين كالبياتي في اعتماده على تحويل الاسطورة، وكأدونيس في تحويله للغة.

هامش:

(-) وقع اعتماد نص «اعترافات مالك بن الريب» المنشور ضمن مجموعة «اعترافات» الصادرة عن دار الآداب - بيروت.

(*) تعمدنا القول ان قصيدة مالك بن الريب هي قصيدة يوسف الصائغ بالقوة، برغم أنها متحققة بالفعل، وذلك حتى نشد الى الذهن أن التاريخ بين الشاعرين لا يبقى على حاله، اذ يتحول عصر مالك بن الريب الى غيب ينشد يوسف الصائغ الوقوف عليه، وتبعا لذلك تكون «يائية» مالك، كأن، هي امكانية لم تتحقق بعد. . وهو سلب وايجاب في آن.

- القيروان -

● حاتم الصكر

١ ـ نازك الملائكة في كتاب تذكاري

نحتاج من حين لآخر، أن نجدد الدعوة إلى إرساء تقاليد ثقافية جديدة، توازي في تأثيرها الاجتماعي، ماتتركه النصوص والاطروحات الثقافية ذاتها. ومن التقاليد التي نذكّر بها: الاحتفاء بالمبدعين الأحياء، والنظر إلى أعمالهم مجتمعة والتنويه بما أضافوه خلال مسيرة عطائهم..

إن ذلك ليس تكريماً لهؤلاء المبدعين الأحياء وحدهم بل حافز لسواهم ممن اعتادوا ان يروا المبدع يعيش مهملاً حتى إذا مات، وانطوت صفحة حياته، امتلأت الصحف والكتب برثائه، وعقدت من أجله الندوات والملتقيات.

ومن الكتب التي صدرت مؤخراً، كتاب تذكاري عنوانه: نازك الملائكة، دراسات في الشعر والشاعرة، أعده الدكتور عبدالله أحمد المهنا وكتبه (نخبة من اساتذة الجامعات) وأهمية هذا الكتاب لاتكمن فقط في ترسيخ التقليد الحضاري الذي أشرنا إليه في بداية هذه الكلمة، بل في كونه يتعدى الاحتفاء والثناء ومتطلبات المناسبة، ليشمل الدراسات المعمقة التي تتوفر على تراث الشاعرة ونواحي فنها المختلفة، والمؤثرات التي كونت تجربتها، فأبحاث الكتاب (وهي تسعة عشر بحثاً وملحق بأعمال الشاعرة) درست نتاجها الابداعي، ونظراتها في الشعر والحياة عبر ثلاثة محاور أو فصول هي على التوالي: نازك مع الشعر والحياة، نازك والأدوات الفنية، نازك ناقدة. وأياً ماكان رأينا في تبويب الموضوعات، فإن تجزئتها قد سهّلت على المعد، مهمة الالمام بما رآه ضرورياً في شعر نازك وفكرها النقدي أيضاً، فنحن نستذكر بعرفان وتقدير وإعجاب، أن نازك لم تكتف بالثورة على الشكل الموروث للقصيدة العربية بل حاولت وفي وقت مبكر نسبياً أن تقنن الشعر الجديد، وتستقرىء عيوبه ومزالقه فتضع له القواعد، من خلال كتابها الرائد (قضايا الشعر المعاصر).

الا ان التبويب لايتسق هنا وهناك، فنجد مقالة او دراسة عامة، تتوفر على كثير من جوانب شعر نازك وحياتها، مما يصلح للاندراج في اكثر من باب.

كما ان بعض المحتفين بنازك، قسوا عليها ونسبوا اليها نقائص فنية من زوايا مختلفة. ومن زاوية تقويم أخرى، نجد بعض الدراسات وقفت عند سطح قضية نازك في الشعر والحياة، ولم تتقدم صوب الأعماق. بينما قامت بعض الدراسات بمغامرات نقدية جريئة كتلك التي قام بها الدكتور جابر عصفور وهو يتابع (رمزية الليل) عند الشاعرة، باحثاً في أصول هذا الرمز. لدى جبران والشابي وعلي محمود طه، مستقصياً منزلة (الليل) في وعي نازك ولا وعيها أيضاً (الدكتور عصفور يستفيد من كشوف علم النفس ومايقدمه علم الدلالة وبعض مقترحات البنيوية).



نازك الملائكة

ودراسة الدكتور محمد رجب النجار هي الاخرى جديرة بالاشارة، اذ تدرس أجزاء (من الموروث الأسطوري والديني في شعر نازك) فتصل الى نتيجة مهمة مفادها ان نازك توقفت عام ١٩٥٢ عن استلهام الموروث الذي تحمست له شأن زملائها الرواد. إذ أنها تركت الموروث بعد تخطيها المرحلة الرومانتيكية.

إن مباحث الكتاب ـ وهو ضخم يقارب التسعمائة صفحة ـ استطاعت أن تحيط بقضايا نازك الفنية والحياتية.. رغم ملاحظاتنا التي تمس الجانب البيبلوغرافي أيضاً. فالمادة المقدمة على أنها كشف بأعمال الشاعرة ـ شعراً وقصة ودراسة وترجمة ـ لم تستوف كل أعمالها كدراستها عن الحزن في الأغنية العراقية ومساهمتها في نقد ومراجعة قصائد مجلة الأداب ـ على سبيل المثال.

رغم ذلك، يظل لهذا الكتاب التذكاري، فضل المساهمة في ترسيخ خصال الوفاء والعرفان للمبدعين. ونازك من اكثرهم حقاً في ذلك.

٢ ـ لمن يكتب المثقفون العرب؟

هي ليست مشكلة فنية (تتعلق بتوزيع الكتاب العربي أو توثيقه)، وليست مشكلة جغرافية (تتعلق بنسبة عدد الكتب والدوريات في هذا البلد أو ذاك) بل انها مشكلة ثقافية في الأساس. وأعني بها مشكلة توصيل الكاتب العربي لأفكاره.. ومدّ الجسور بينه وبين الآخر الذي يريد أن يكسبه الى قضيته ويثير انتباهه وعقله وتفكيره.



د . عز الدين اسماعيل

اليوم، لايكاد الشاعر العربي يجد له جمهوراً إلا في نطاق ضيق، فنحن نكتب لبعضنا ونتحاور ونختلف . . دون أن يمس ذلك صميم القارىء العربي . ولقد صدمنا حقاً حين قرأنا كلاماً لأحد المسؤولين عن إصدار الكتاب في قطر عربي كبير، هو الدكتور عزالدين اسماعيل، الذي قال - وهو يعود من معرض الكتاب الدولي السادس الذي انعقد في المكسيك - بأن أعلى رقم لتوزيع الكتاب الجيد هو ٣٠٠٠ نسخة أو ٥٠٠٠ أحياناً وعلى مدى زمن طويل قد يصل الى خمس سنوات . وإذا ماقسنا ذلك بعدد السكان في الوطن العربي، لوجدنا أن تلك الأرقام مفزعه حقاً فهي لاتشكل نسبة تذكر . . اذا ماعلمنا أن أمتنا العربية يزيد عدد أفرادها على ١٦٠ مليون نسمة . .

ان هذه الحقيقة تمثل إحباطاً كبيراً للمؤلف العربي الذي يهمه أن يكون مؤثراً وفاعلاً . . كما انها تتجسم اكثر فيما لو عرفنا أن المؤلف ذاته لايضمن انتشاره في أغلب الأحيان خارج حدود بلده . . ويترتب على ذلك أيضاً - كما يقول الدكتور عزالدين اسماعيل في حديثه لمجلة الدستور - أن يوجد مايشبه القطيعة بين الكتاب العرب أنفسهم فيما ينتجونه من كتب .

لكن هذه الظاهرة، تقابل من الكتاب العرب بالأصرار على المواصلة والاستمرار في التأليف، الأمر الذي يعدّ استثناء بين أداب الشعوب الأخرى التي قد لايصبر مؤلفوها على قطيعة كهذه . . . ولذا وصف الدكتور اسماعيل مؤلفنا العربي بأنه (فدائي) ذو احساس عالٍ بمسؤوليته .

ان الكتابة والتأليف والبحث ليست (مهناً) مستقلة في وطننا العربي، ولعل هذا هو السبب في مايتراءى من روح فدائية لدى الكتاب . . على عكس مايحدث في العالم حيث المؤلفون والكتاب والباحثون الى مهمة التأليف والنشر كلياً دون الاعتماد على مورد أخر يرتب عليهم التزامات أو إضاعة لجهودهم . وأحسب أن ذلك قد غاب عن ذهن الدكتور اسماعيل وهو يتحدث عن أزمة الكاتب العربي مع النشر والتوزيع .

وثمة عامل أخر، يزيد من خوفنا واحساسنا بالخيبة، ذلك هو الاسناد المادي الكبير الذي تقدمه الدول والهيئات في وطننا لنشر الكتاب، مما يفترض تسهيل انتشاره وحصول القارىء عليه بشكل أوسع مما لدى أقطار العالم التي لاتعنى أنظمتها بتيسير الكتاب أو دعمه بل تتركه لأيدي الناشرين التجاريين . .

تلك العوامل باعتقادي، تحفزنا لتدارس أمر كتابنا العربي وأسباب القطيعة بين كاتبه وقارئه . . بل ومانراه من تراجع وجوده إزاء وسائل الصناعة الجديدة التي أخذت تنافسه وتلغي دوره .

ولغة كلغتنا، جديرة بأن يصل مايكتب بها الى أيدي القراء، لأنها كانت على مرّ العصور وسيلة تأثير وتغيير في الفكر والحياة معاً . . . . .

٣ - الهم الثقافي . . والهم الذاتي

كما في داخل النص، فالمثقف يعكس همه خارجه . فهو إذ يتحدث عن ازمة الحرية أو المجتمع، أزمة الكتاب أو الكتابة، انما يعكس - وهذا افتراض - هموماً ثقافية تأخذ قيمتها من شموليتها وكونها تعمم معاناة مثقف ضمن جبهة واسعة . أما أن يكون الهم شخصياً فذلك معناه أن حوار المثقف مع ذاته قد توقف عند ذاته ولم يتعدها لما هو أشمل .

وهكذا يحصل عندما يراجع المثقف عناصر ثقافته وجزئيات تكوينه، فهو انما يراجع حالة عامة، لا يمثل بالنسبة لها الا صوتاً او نموذجاً .

لكن كثيراً من مثقفينا دأب على أن يسلك خلاف ذلك .

فالاعلان عن (أزمة النقد) مثلا، هو في الغالب اعلان عن اهمال النقاد لأعمال المعلن .

والحديث عن (فراغ ابداعي) هو اسقاط فذ لحالة الخواء التي يعيشها هذا المثقف أو ذاك، او اعلان اخر عن تخلف متابعته لما ينشر او يصدر . . . وهذه المراجعة - الصحية في ظاهرها - تغدو حالة مرضية شديدة الخطورة، عندما يصرّح المثقف أن لا أحد سواه قد بعثته العناية الالهية لكي يخلص القصة العربية من جمودها، أو الشعر الحديث من رتابته !

وقبل أشهر دار حوار - من طرف واحد - حول ما قدّمه الشاعر ادونيس في الايام التي كرسها بيت الشعر في فرنسا من أجل تكريمه . فهو لم يذكر مثلا اسم شاعر عربي واحد الى جانب اسمه . وحتى حين ذكر مصادره التراثية قام بانتخاب اسماء معينة من التراث الشعري العربي : هكذا قال بعض من كان يؤمن بادونيس حتى تلك اللحظة . . بينما اندهش العرب المستمعون واستغربوا (نسيان) ادونيس لاقرب الشعراء الحديثين الى نفسه : السياب ودرويش مثلا؟

ألم يتغلب الهم الذاتي هنا بصورة طاغية على الهم الثقافي؟

ومن اين لنا بمثقف وهب نفسه بسخاء وايثار لقضية الثقافة العربية الجديدة؟

محاضرة

الكتابة للصغار في عصر العلم

كانت امسية الاتحاد العام للادباء والكتاب مساء الاربعاء المصادف ١٧/ ٤/ ١٩٨٥ مخصصة لمحاضرة الاستاذ فاروق سلوم «الكتابة للصغار في عصر العلم» فجاءت هذه الامسية تأكيداً جديداً على تنوع وسعة مواسم الاتحاد الثقافية التي حققت صلة وثيقة مع جمهور الادب فضلا عن الادباء والكتاب انفسهم.

لا نضيف جديداً اذا قلنا ان فاروق سلوم احد الذين كرسوا معظم جهدهم فقدم العديد من الاسهامات الجادة فيه، ولا نغالي اذا قلنا ان محاضرته هذه مساهمة جادة وثيقة في الاطار الذي حدده لها حيث اثار حوافز للتخيل ومفردات للكتابة المتخيلة المستندة الى حقائق علمية قائمة تقارب من الاسطورة ومن الابتكار مما يدخل في مجال خلق بناء قاعدة علمية رصينة للناشئة تفتح امامهم افاق مستقبل رحب، ذلك لما يمكن ان ينطوي عليه الموضوع الذي تناوله من سعة وغرابة، وبسبب مالحقائق العلم وابتكارته من سعة وغرابة وتأثير ايضا.

ولاغناء الجانب التطبيقي من محاضرته استعرض المحاضر بعض الافكار قبل دخوله في موضوعة الكتابة، وما هو منجز الان في ميدان الكتابة للاطفال، اضافة الى استعراضه لبعض النظريات مثل نظرية «الانفجار الكبير» وأكد انه كما اشار لايستعرض نظرية «الانفجار الكبير» لوقوفه معها انما لاستعراض افكار توحي للكاتب بمواضيع مختلفة ومبتكرة ـ فولادة النجم وموته وما يرافقها من العمليات العلمية والفيزياوية تستدعي مناخيالات كثيرة تمنح الالهام والافكار الجديدة لكتاب الخيال العلمي وكتاب الفيزياء والفلك واولئك الذين يكتبون في الادب ايضاً. كما استعرض اهمية الحساب والهندسة في انماء البراهين والمعارض في تنشئة الطلبة، واهتمام العرب بهذه العلوم منذ عهد سحيق مستنداً بذلك على قول ابن خلدون «الهندسة اضاءة في العقل واستقامة في الفكر»

وبعد هذه التوطئة تناول المحاضر اصول الخيال العلمي في الأدب واهميته في الكتابة للاطفال. وموقع كاتب الاطفال اليوم امام عصر العلم. مؤكداً اننا لو أمعنا النظر في اصول الخيال العلمي في الادب لوجدناه في محاولة ابن فرناس في الطيران تطبيقاً عملياً في الخيال العلمي، الذي هو ـ كما اشار المحاضر ـ ليس تشكيلة من الخيالات التي يتوهم الكاتب اليوم انه أبتكرها، انما هي تستند الى وقائع علمية قائمة واخرى متوقعة والى معطيات موجودة في ارض الواقع. وان ابن فرناس منحنا فكرة تقارب الاسطورة وتقارب التحدي والابتكار كما ان في الف ليلة وليلة العديد من الصور، والأرواح والجن وطرق الاتصال تقارب النزعة التعليمية المتفتحة اذا ما نظرنا اليها من منظار الخيال العلمي.

وفي «حي بن يقظان» لابن طفيل وجهة نظر اخرى مختلفة تتركز في كيفية اقتياد العقل للانسان فيما بعد، ذلك الانسان الذي ينشأ في حضن الطبيعة. ويرى المحاضر ان ذلك يشكل لنا ـ عندما نريد دراسة محاولات الكتابة العلمية او كتابات الخيال العلمي ـ منطلقاً وابتداءً جيداً للدراسة، فهو يمنحنا ـ كما هو الحال في القص الشعبي ـ الكثير من المؤشرات التي تمنحنا تصورات أو مؤشرات عن الذهنية الابتكارية المبكرة عند الاجداد.

انعطف المحاضر بعد ذلك الى الحديث عن الجهود الكبيرة التي تبذل في يومنا هذا لدراسة الفضاء الخارجي والارقام الخيالية جداً من الاموال التي تنفق لهذا الغرض داعياً الى العناية في دراسة الفضاء الداخلي (الارض) بسبب انطوائه على العديد من الحقائق التي تتطلب بحثاً وجهداً يعادل بشكل أو بآخر تلك الميزانيات وتلك السياسات والافكار التي بذلت وتبذل من اجل الفضاء الخارجي.

انتقل بعد ذلك الى عدة محاور اخرى منها التربية العلمية الاولية في مدارسنا منذ خمسة عقود ماضية والتي تتركز في دروس الصحة والفيزياء والرياضيات مؤكداً أن المنتخبات العلمية الحرة خارج منهج الدراسة اوفر بكثير للطفل باعتبارها توفر له بيئة علمية افضل مما تقدمه المدرسة، لما للبيئة من اهمية على تفكير الطفل واستيعابه وتكيفه باعتبارها ناقلة وموجهة مشيراً الى ضرورة اعداد التفكير العلمي في المرحلة التالية وفق اسس علمية تستند على خمسة اتجاهات او اساسيات ينبغي اعتمادها من اجل خلق التفكير العلمي عند الطفل. والاسلوب العلمي ـ كما قال المحاضر ـ منهج يعنى بجعل الطفل يتعرض الى المشكلة او الى القضية ثم الى الفروض سواء كانت متلقاة او مبتكرة من الداخل.

واشار المحاضر بعد ذلك الى ان معظم الكتابة للاطفال مليئة بالصنعة الادبية بدليل ان عملنا الان يواجه سيلا كبيراً من الكتابات ذات السياق الادبي المحض في عرض ادب الاطفال وهو امر ينطوي على سوء الفهم او مغايرة لما هو مطلوب الآن. فالادب ليس هو الشكل الاول والاخير او الوحيد الذي يمكن ان يعتمد انما هو جنس من اجناس التخاطب مع الطفل وفي ضوء كل ذلك دعا المحاضر الى البدء فيما يسمى بالتأسيس للفكر العلمي الذي يعني فيما يعنيه الترغيب والتعريف والعمل على حث الطفل لجمع المعلومة والتعريف بالعلوم النظرية والعلوم التطبيقية في مراحل اولية لخلق التفكير العلمي. وهذا ما يمكن ان تقوم به صحافة الطفل التي ينبغي ان تعتمد الحقيقة العلمية اكثر من اعتمادها على التجريب والافتعال.

وتحدث المحاضر عن المصادر العديدة التي توفر للكاتب وللطفل كذلك المادة العلمية الباعثة على التخيل واستعرض كل مصدر من هذه المصادر بتفصيلات دقيقة.

● حسين الحسيني

ندوات

حول مشكلات ترجمة النص الادبي . .

اقامت رابطة نقاد الادب في العراق بالتنسيق مع قسم الترجمة في الجامعة المستنصرية في الفترة ما بين ١٦/ ٣ - ٢٤/ ٣/ ١٩٨٥ حلقة دراسية خاصة بمشكلات ترجمة النص الادبي . اشترك فيها عدد من النقاد واساتذة قسم الترجمة ، فألقيت بحوث ودراسات تناولت طبيعة هذه المشكلات واثرها في حركة الترجمة . واذا كانت هناك دراسات ادبية مقارنة صرف فان هناك بالمقابل بحوثاً لغوية عرجت على اهمية استيعاب الخصائص الصوتية والدلالية والسياقية كضرورة لازمة في عملية النقل والترجمة .

وفي افتتاح جدول اعمال هذه الحلقة القى د. محسن الموسوي رئيس رابطة نقاد الادب في العراق كلمة اشار فيها الى اهمية هذه الحلقة بسبب من انها تتناول موضوعا نحن في مسيس الحاجة إليه .

ثم القى الاستاذ حميد الهيتي عميد كلية الآداب كلمة العمادة اشار فيها الى سرور الجامعة بمبادرة الرابطة في عقد هذه الحلقة الدراسية . .

بعد ذلك باشرت الحلقة الدراسية اولى موضوعاتها وكانت بعنوان : «نقل المصطلح النقدي وأثره في الكتابة الادبية والنقدية» للدكتور محسن الموسوي . وقد ترأس جلسة المناقشة الدكتور عبدالصاحب مهدي .

في بداية محاضرته رأى الموسوي ان المصطلح النقدي يعد عند مؤرخي الادب ونقاده من ابرز الوسائل او الوسائط التي تتيح للنص النقدي الارتفاع من (خانة) التعميم الى (خانة) التخصيص اي ان المصطلح النقدي وحده هو الذي يتيح فعلياً الارتفاع بالكتابة الادبية . وبدون المصطلح يمكن ان تكون اللغة عائمة لا أثر فيها للادب . ولهذا فان كثيراً من الكتابات التي ظهرت في الوطن العربي عن النقد القصصي لا علاقة لها بالنقد . ذلك ان النقد القصصي على عكس النقد الشعري يفتقر الى المصطلحات التأسيسية . وقد تطرق المحاضر الى نقاد الشعر القدامى معطياً مسحاً سريعاً لتاريخ نقد الشعر والمصطلحات التي رسخها عبر قرون وهذا ما افتقده النقد القصصي بسبب حداثته في الادب العربي المعاصر .

وعندما تناول المحاضر النقد القصصي تساءل بداءة ان كنا نعتبر الادب القصصي والرواية من مظاهر الثقافة العربية بشكل عام . وهل هذا الادب ضرورة لابد منها في الآداب العالمية وهل يمثل جنساً ثقافياً جديداً قادراً على احتواء قضايانا الثقافية وطرحها؟

وقدم المحاضر نبذة تاريخية عن نشوء الرواية العربية واثر الرواد في ترسيخ اهم ملامحها وخصائصها ، ولم ينسَ ان يذكر موضوعات الرواية العربية . فقد اعتبر النقاد العرب - والحديث للموسوي - ان التبلور الفعلي في الاجناس الادبية يبتدىء بالعلاقات الاجتماعية والانسانية .

ومن هنا فان هناك مشكلة تواجه النقد في نحت المفردات ، فالنقاد يحتاجون



د . عناد غزوان

الى المفردات في التعامل مع جنس قائم ، ولكن بمستطاعتهم تحديد قيمة المصطلح في تلك الاثناء؟ ويجيب الموسوي بالقول انه لابد ان تمر عدة سنوات لحين قبول المجتمع بهذا المصطلح والبناء عليه . وبعدها ذكر امثلة من المصطلحات الاجنبية وتأثيرها في الوعي النقدي المحاضر قياسا الى استخدام المصطلحات النقدية في الادب العربي .

بعد ذلك عقب الناقد فاضل ثامر على المحاضرة قائلاً ان الوقت قد حان للقيام بنوع من التنسيق بين المؤسسات الثقافية والجامعية وبشكل خاص قسم الترجمة وقسم اللغات الاوربية واقسام اللغة العربية من اجل دراسة المصطلحات النقدية وغربلتها وتوحيدها ونشرها بشكل ببلوغرافيات .

وكان المعقب الثاني على المحاضرة الدكتور علي جعفر العلاق . فرأى ان هناك ثلاث مراحل لابد من توفرها في الناقد عندما يتصدى الى مصطلح نقدي أجنبي . المرحلة الاولى تتمثل في اطلاعه بشكل معقول على مصطلحاتنا التراثية واستقرارها في وعيه النقدي العربي . وتتمثل المرحلة الثانية في فهم الناقد لطبيعة المصطلح وتطبيقاته والافادة منه في سياق النقد العربي . والمرحلة الثالثة التي سماها د. علي جعفر العلاق بمرحلة التكييف اذ يجب ان يتوفر للناقد بعدان . البعد التراثي والاطلاع على ادب اجنبي وليس على لغة اجنبية ، بعد ذلك تحدث العلاق عن بعض المصطلحات التي استخدمت في النقد . وضرب مثلاً على مصطلح «المعادل الموضوعي» الذي اسيء استعماله . ونعى المعقب على بعض النقاد اغفالهم لمصطلحاتنا التراثية .

وكان د. عبدالامير السفار المعقب الثالث على المحاضرة الذي انطلق في تعقيبه من زاوية لغوية صرف ، ورأى ان تحديدنا لمواطن الاشكالات في استعمال المصطلح ينبغي ان ينظر اليه من معالجات لغويين . واكد اهمية اللغويات في دراسة المصطلح . واستشهد السفار بالعديد من المفردات والمصطلحات الاجنبيه .

وكان يوم الاحد المصادف ١٧/ ٣/ ١٩٨٥ موعداً مع محاضرة الناقد فاضل ثامر التي كانت بعنوان «مشكلات تعريب الاعلام الاجنبية» . وقد ادار جلسة هذا اليوم الناقد سامي محمد .

تركزت المحاضرة على مشكلة خطيرة تتمثل في نقل الاعلام الاجنبية الى اللغة العربية . وقدم المحاضر جملة من الاشكالات التي تعرضت لها ترجمة

الاسماء والاعلام مستشهداً بامثلة كثيرة تدلل على فوضى واضطراب في هذه الترجمة. عرج المحاضر على آراء باحثين في كيفية نقل الاعلام وترجمتها معطياً اهمية كبيرة لخصائص اللغة من الناحية الصوتية واللفظية اذ انها الاساس في الترجمة السليمة. وقد اقترح المحاضر صيغة جديدة في رسم الاعلام باللغة العربية لفظاً ونطقاً، ودعا المحاضر الى استخدام الطاقة الصوتية للغة العربية في نقل الاعلام على الرغم من انه نعى على اللغة العربية قصورها في استيعاب اصوات اجنبية وهذا ـ كما يرى ـ سبب اساس في اختلاف ترجمة الاعلام، ويرى المحاضر ان المترجم ينبغي ان يعتمد على طريقة التهجي والكتابة الاملائية لاسماء الاعلام والمدن والسعي لتفهم الانظمة الصوتية التي يترجم عنها والا يكتفي بما هو شائع ومتداول.

وعقب الدكتور سلمان الواسطي فرأى أن في المحاضرة آراء متطرفة وجريئة في الوقت نفسه، واستغرب المعقب للمقترحات التي قدمها المحاضر في ترجمة الاعلام الاجنبية، ورأى انها غير عملية، ودعا الى الاستفادة من الحروف العربية وحركاتها الاساسية.

وكان المعقب الثاني الاستاذ سلمان حسن ابراهيم الذي رأى في مقترحات المحاضر غرابة في التطبيق العملي. واتفق مع د. سلمان الواسطي في الاستفادة من الحروف العربية وتشكيلاتها وحركاتها.

وكان يوم السبت ٢٣/ ٣/ ١٩٨٥ مكرساً لمحاضرة الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا «تجربتي في ترجمة شكسبير. قدم المحاضر وأدار النقاش الناقد ماجد السامرائي. وقد تحدث الاستاذ جبرا عن بداياته مع قراءة نصوص شكسبير. وقال انه (عاش) مع شكسبير ما يقارب الخمسين سنة لكي يستطيع ان يترجم له ست مسرحيات، وتحدث جبرا عن تجربته مع نصوص شكسبير وشخصياته منذ ان قرأ «يوليوس قيصر» وهو في الخامسة عشرة من العمر. لقد تحدث بايجاز عن تجربته مع ترجماته لشكسبير. فهمه لشخصياته وشعره وصوره وجوه العام. سعى جبرا ـ على حد قوله ـ ان يبقى اميناً لصور شكسبير في الوقت نفسه ايضاً للغة العربية وكانت هذه معادلة صعبة. وفصل جبرا مراحل ترجماته لمسرحيات شكسبير والظروف النفسية التي كانت تمر به في بعض الاحيان وهو يترجم «الملك لير» في الخامس من حزيران. ولكي يعطي جبرا صورة عن تجربته في ترجمة شكسبير كان لابد له ان يشرح بعض مسرحياته وكيفية فهمها.

وكان د. سلمان الواسطي هو المعقب الاول لذي اكتفى بتبيان دور جبرا في الترجمة، في حين طرح الدكتور جميل نصيف، وهو المعقب الثاني، بعض التساؤلات بالنسبة الى ترجمة العربية، وتحدث نصيف عن رؤية الباحثين السوفيات لاعمال شكسبير واعجابهم به.

ورأى د. جميل نصيف ان شكسبير يجب ان يقدم كما هو دون ان نلبسه في الترجمة، لبوساً اخرى. فمن لا يحب شكسبير لا يستطيع ترجمته. وعرج المعقب مع بعض الحرفيات في الترجمة الادبية بشكل عام.

وركز المعقب سلمان ابراهيم حسن على مسألة ترجمة الصور الشعرية التي ود المعقب لو ان المحاضر قد تحدث عنها تفصيلاً، ذلك ان مسرحيات شكسبير ماهي الا مجاز متتابع، وتطرق المعقب الى ترجمة جبرا لسوناتات شكسبير، غير انه تساءل ان كان القارىء العربي بحاجة الى ترجمة اخرى لشكسبير، وقال ان اختيار شكسبير شيء مبدع وعظيم لكن هل اعادة ترجمته ضرورية؟، اكثر ضرورة من اختيار هذا الادب الواسع من القرن السادس عشر الى القرن العشرين؟ هل يعتبر شكسبير اكثر ضرورة من غيره نختاره في هذا الوقت؟

ودعت مداخلة الدكتور سلمان الواسطي الى التوقف بعناية عند مسألة تعدد الترجمات التي ينبغي ان تخرج الحلقة الدراسية بتوصية بشأنها. ورأى ان يترجم كل جيل لنفسه وان تتعدد الترجمات الادبية للاعمال الكبيرة.

غير ان المعقب د. صاحب مهدي تمنى لو ان جبرا تحدث عن ترجمته لسوناتات شكسبير، واشار د. صاحب مهدي الى الخلاف بين ترجمة جبرا لسوناته شكسبير وبين ترجمة فطينة النائب، ولما كان للسوناته شكل مضمون وقافية ذات نظام خاص فان الدكتور مهدي اشار الى ان جبرا حين ترجم هذه السوناته الى العربية اغفل شكلها. هل اراد جبرا ـ والسؤال للدكتور ان ينقل مضمون السوناته بامانة باغفال شكلها تحاشياً للمشكلات اللغوية او الشكلية التي تفرضها طابع الصياغة الشعرية؟ وطلب من جبرا ان يقيم ترجمة فطينة النائب التي امتدحها. رأى الدكتور صاحب مهدي ان ترجمتها قد انطوت على نقاط ضعف كثيرة منها اختيارها لبعض الالفاظ الشعرية والتصرف الكبير في الصياغة الشعرية اضافة الى انها اعتمدت قافية واحدة في حين كان شكسبير يتبع نظام قافية السوناته. على ان جبرا عبر اجابته قال انه لا يفضل ترجمة القصيدة الشعرية الى شعر.

ذهب المعقب د. ماجد النجار ان تعدد الترجمات قد يأتي نتيجة لترجمة خاطئة. وعرج بعد ذلك على مسألة ترجمة بعض مشاهد مسرحيات شكسبير واستحالتها بسبب ما فيها من تورية، وضرب مثلاً على مسرحية يوليوس قيصر، وتحدث عن طرق ترجمة الشعر وهي خمسة وقال انها غير امينة ماعدا الترجمة التي ذكرها جبرا. اي ترجمة الشعر الى نثر.

وضمن الحلقة الدراسية هذه القى د. ماجد النجار محاضرة بعنوان «المشكلات النحوية في الترجمة الادبية» كما القى د. عبدالامير السفار محاضرة بعنوان «الترجمة الأدبية بين النقل والمقابلة». وقد أدار النقاش حول المحاضرتين الدكتور صاحب مهدي.

قال النجار في محاضرته ان وظيفة الترجمة تتحدد بتحليل معنى نص مكتوب او منطوق بلغة من اللغات واعادة بناء ذلك المعنى باللغة المترجم اليها. وبهذا الشكل تكون الترجمة ملازماً طبيعياً للمعنى ومكوناته اللغوية والثقافية في لغات العالم جميعها. ان النحو، كما يرى النجار، وهو قوانين بناء الجملة احد المكونات الاساسية لبناء جملة باية لغة وباي طبقة اجتماعية أو ثقافية وهو بالتالي احد المكونات الاساسية لمعنى الجملة. وقد فرق المحاضر بين الاسلوب الادبي والاسلوب النحوي الشائع والمتداول في اي مجتمع. وفي مناقشته للمشكلة النحوية في الادب، قسم المحاضر النقاش الى خمسة اقسام ضرورية تتعلق بالبناء اللغوي في اللغة المترجم فيها واللغة المترجم اليها. وعقد المحاضر مقارنة

بين بناء الجملة الانكليزية والجملة العربية . ويخلص المحاضر الى ان نحوا ية لغة يختلف بتفاصيله عن لغة اخرى وهذا ما يدعو المترجم الى ان يتوسل بصيغ نحوية تقابل ولا تطابق صيغاً نحوية في اللغة المترجم فيها .

وبعد هذه المحاضرة القى د. عبدالامير السفار محاضرته بعنوان «الترجمة الادبية بين النقل والمقابلة» تطرق فيها الى بعض مشكلات ترجمة المصطلح وحاول تقديم بعض الحلول العملية على اساس علمي تستند اليه هذه الحلول . وحاول ايضا الابتعاد عن التنظير والاكاديمية . يرى المحاضر ان المصطلح هو قوام الاداة الذهنية للكاتب واساس نظام الحياة الادبية في المجتمع . ويمكن النظر الى مشكلة نقل المصطلح النقدي على انها مشكلة مزدوجة ، حضارية ولغوية في آن واحد .

وفي الجلسة الختامية التي صادفت في يوم الاحد ٢٦/٣/ القى الدكتور سلمان الواسطي والدكتور صاحب مهدي محاضرتين عن ترجمة الشعر . وادار الجلسة الناقد سامي محمد .

قال الواسطي في محاضرته «ترجمة النص الشعري» ان ترجمة الشعر ومنذ الاف السنين ظلت مستمرة منذ ان ترجم المترجم الاول ملحمة كلكامش من السومرية . وطرح الواسطي اسئلة خمسة كانت محور محاضرته وهي : هل تجوز ترجمة الشعر؟ لماذا يترجم الشعر؟ ماذا يترجم من الشعر؟ من يترجم الشعر؟ كيف يترجم الشعر؟

وانتقل المحاضر الى تعريف الشعر للجاحظ ومن ثم عبدالرحمن بن خلدون ، وضرب المحاضر امثلة من الشعر العربي القديم الذي يستحيل ترجمته بسبب مقوماته الوزنية والموسيقية ومع ذلك ، ذهب المحاضر ان ازرا باوند قد ترجم الشعر الصيني دون معرفة منه للغة الصينية . انه اعتمد ترجمات نثرية لأحد الخبراء في اللغة الصينية . واعترف باوند ان جهله باللغة الصينية لم يعفه عن ادراك طبيعتها الصورية والافادة من تلك الصور في الترجمات .

يرى الدكتور الواسطي ان الترجمة الادبية مسؤولة حضارية ويجب الا يسمح لمن لا يدرك خطورتها ولمن لم تكتمل لديه ادواتها ان يمارسها مطلقاً . ومادامت هذه الحلقة تعنى بمشكلات الترجمة اقول - والحديث للواسطي - ان علينا افراداً ومؤسسات ومسؤولين عن الثقافة في هذا البلد ان نحدد موقفنا الحازم عن الترجمات الرديئة التي تعج بها صحفنا ومجلاتنا الادبية بالثقافة ويجب ان نمنع استيراد مثل هذه الكتب .

والقى الدكتور صاحب مهدي محاضرة عن ترجمة النص الشعري مفضلاً ان يتناول هذا الموضوع من الناحية التطبيقية لا النظرية ، ومع ان المحاضر استاذ متخصص في اللغة الانكليزية الا انه اثبت براعة كبيرة في موضوع الترجمة الادبية وبخاصة في ترجمة الشعر . وركز المحاضر على سوناته شكسبير كان قد ترجمها جبرا نثراً وترجمتها فطينة النائب شعراً . عقد المحاضر مقارنة بين الترجمتين . ورأى ان جبرا لم يحرص على ترجمة شكل السوناته ونعى على الثانية انها احبطت في ترجمتها . وقدم المحاضر بديلاً مترجماً للسوناته نفسها نالت قبول الاساتذة الحاضرين من حيث شكلها ومضمونها ، وفي نهاية محاضرته قدم المحاضر آراءه بصدد ترجمة الشعر آخذا بنظر الاعتبار خصائص الشعر المترجم عنه والمترجم له .

وكانت المحاضرة الاخيرة في هذه الحلقة الدرامية للدكتور جميل نصيف الذي اضطر ان يقدم موجزاً لمحاضرته نظراً لضيق الوقت .

أوجز المحاضر وجهات نظره في الادب المقارن وبعضاً من افكاره في هذا الميدان . يرى المحاضر ان هذا الادب علم حديث وان هناك مناهج متعددة وغير مستقرة نظراً لحداثة هذا العلم . فما يقوله الفرنسيون - وهم مؤسسو هذا العلم - هو غير ما يقوله غيرهم . واعطى المحاضر نبذة تاريخية عن علم الادب المقارن ولم يستطع تفسير مناهج بسبب ضيق الوقت .

وفي ختام الحلقة أقر المشاركون مجموعة من التوصيات والقرارات التي تهدف الى بذل المزيد من الاهتمام لرفع مستوى مركز الترجمة في القطر العراقي والوطن العربي وتذليل العقبات والعوائق التي تحول دون إزدهارها : (ومنها) .

● يعبر المشاركون في الحلقة الدراسية عن دعمهم الراسخ لقيادة السيد الرئيس المناضل صدام حسين في معركتنا المقدسة ضد العدو الايراني وفي بناء عراقنا الزاهر وتعزيز استقلالنا الوطني ونضالنا القومي . كما يحيي المشاركون جيشنا الباسل ، درع العراق الحصين ، وهو يقارع العدوان ، ويضعون كافة قدراتهم في خدمة معركتنا المقدسة .

● المستوى المعجمي : توصي الحلقة باعادة تقييم المصطلحات النقدية المترجمة والسعي لتوحيدها وتأصيلها وربطها قدر الامكان بالموروث النقدي واللغوي العربي على ان تؤلف لجنة من المختصين بعلم المعاجم المقارن والادباء المعنيين لتولي هذه المهمة وإصدار معجم بها . سواء من الانجليزيه الى العربية او بالعكس .

● تعريب الأسماء : ونقل الاسماء العربية الى الانكليزية توصي الحلقة بتشكيل لجنة من المختصين بعلم الصوت **Phonetics** والنظام الصوتي **Phonolagy** تأخذ على عاتقها ضبط تعريب ونقل الاعلام الاجنبية الى اللغة العربية وفق القدرات الصوتية للغة العربية وإصدار معجم شامل بها ونشرها وتعميمها . كما تتولى اللجنة وضع معجم للأسماء العربية في ميدان الأدب باللغة الانكليزية ومراجعة نص الأسس والمبادىء المعقبة حالياً من قبل هيئات الاستشراق أو المعتمدة من قبل الموسوعة الاسلامية الانكليزية والموسوعة البريطانية وغيرها .

● المستوى النحوي : توصي الحلقة بتكليف عدد من المختصين بتأليف كتب في علم المقارن بين العربية والانكليزية وبين العربية والفرنسية والعربية والروسية والعربية والألمانية بغية الحد من الأخطاء النحوية التي تنتج من فرض أبنية نحوية اجنبية على اللغة العربية .

● توصي الحلقة بتأسيس «المركز الوطني للتعريب والترجمة في القطر العراقي» وتوفير المستلزمات العلمية والفنية والمالية للقيام بمهماته على أن تؤسس في المركز مكتبة وثائقية خاصة بمشكلات الترجمة تضم المصادر العلمية والتوصيات والقرارات التي اتخذتها أو اقترحتها المجامع العلمية وهيئات التعريب في الوطن العربي . وينسق المركز اعماله مع الهيئات العلمية والثقافية القطرية كالمجمع العلمي العراقي وقسم الترجمة في الجامعة المستنصرية وأقسام اللغة العربية في

الجامعات العراقية ودار المأمون للترجمة والنشر، ومع الهيئات العلمية والثقافية العربية كالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ومركز التعريب في المغرب والمجمع العربي وغيرها ومع اليونسكو والمعهد الدولي للترجمة التابع لليونسكو في جنيف. ويقوم المركز بتكليف عدد من الباحثين والمختصين بعلوم اللغة والترجمة لاعداد البحوث والدراسات المتعلقة بالترجمة والمشكلات التي تكتنف الترجمة.

● توصي الحلقة بعقد ندوة للترجمة في الوطن العربي يساهم فيها عدد من المختصين بالترجمة وعلوم اللغة في الوطن العربي لتدارس مشاكل الترجمة في الوطن العربي أسوة بالندوة التي عقدت في الكويت عام ١٩٧٤.

● توصي الحلقة بإصدار مجلة فصلية تهتم بمشكلات الترجمة والدراسات اللغوية العربية والأجنبية.

● توصي الحلقة بتوثيق التعاون العلمي في ميدان الترجمة بين قسم الترجمة في الجامعة المستنصرية وبين رابطة نقاد الأدب واتحاد الأدباء والكتاب في العراق واقسام اللغة العربية واللغات الاجنبية في جامعات القطر والمجمع العلمي العراقي وهيئات تعريب التعليم الجامعي ودار المأمون للترجمة والنشر ومجلة «الثقافة الأجنبية» وجمعية المترجمين.

● توصي الحلقة جميع المترجمين والمؤسسات والهيئات ذات العلاقة بقضايا الترجمة والتعريب السعي لأستثمار عبقرية اللغة العربية وطاقاتها وضمان استخدام صياغات وانساق وأبنية لغوية وصرفية وصوتية نابعة من طبيعة اللغة العربية وقدرتها الحيوية والدانيميكية على التجديد.

● للحد من ظاهرة صدور اكثر من ترجمة واحدة للنص الواحد وحفاظاً على جهود المترجمين العرب من التشتت توصي اللجنة بأعداد ونشر فهارس وبيبليوغرافيات دورية بعناوين الكتب المترجمة. الا ان الحلقة لا تعارض في حالات خاصة من مبدأ تشجيع اكثر من ترجمة للنص الادبي المتميز الواحد، اذا ما توفرت في المحاولات الجديدة، شروط فنية وعلمية تجعلها تتجاوز النصوص المترجمة أو ان تكون النصوص المترجمة القديمة ركيكة وتفتقد الى الشروط العلمية للترجمة.

● توصي الحلقة بتثبيت تقليد سنوي دائم لتنظيم دورة سنوية للحلقة بالتنسيق بين رابطة نقاد الأدب وقسم الترجمة في الجامعة المستنصرية وبأشراك الجهات والمؤسسات الثقافية ذات العلاقة كدائرة المأمون للترجمة وهيأة تحرير مجلة «الثقافة الاجنبية» والمجمع العلمي العراقي وغيرها.

● سامي محمد

معارض

معرض الغرافيك العراقي المعاصر



رافع الناصري حفر واكواتنت ملون

بالرغم من قصر تجربة فن الغرافيك في العراق نسبياً إلا ان هذا الفن استطاع ان ينمو خلال السنوات العشرين الماضية ويتطور، بفضل جهود فردية، بشكل لافت للنظر.

ولعل الاقبال على تعلم تقنيات هذا الفن بدأت تستهوي الفنانين الشباب وتستقطب طموحهم.

اكتسب هذا الفن رواجه وشعبيته من كونه فناً قابلاً للانتشار اكثر من غيره. فاخراجه بطبعات مكررة، وسهولة حمله ونقله من مكان لأخر عزز من قيمته واكدها. هذا بالاضافة الى قدرته على تحقيق حساسيات مختلفة تتفاوت باختلاف تقنياته من حفر على النحاس او الحجر او الخشب او الطباعة الحريرية.

ولعل المعرض الذي اقيم مؤخراً على قاعة الاورفلي ١٦/ ٣/ ١٩٨٥ - ١٦/ ٤/ ٩٨٥ يعتبر أول تجمع فني من نوعه ضم عدداً من فناني الغرافيك، متمرسين ومبتدئين. ومما زاد من خصوصية المعرض ان الفنانين لجأوا، بشكل عام، الى تنفيذ اعمالهم على احجام منمنمة (١٠ سم × ١٠ سم) نهجاً على ماكان يتبع في المخطوطات القديمة كما اكدت ذلك المقدمة التي جاءت في دليل المعرض بقلم الفنان رافع الناصري.

جاء المعرض متفاوتاً في مستوياته الفنية وهوامر طبيعي لانه جمع بين الممتهن المتمرس والفنان الشاب حديث التجربة فلا بد وان تظهر هذه الاختلافات خصوصاً وان هذا الفن يعتمد على خبرة تقنية عالية واساليب طباعية كفوءة. غير ان مايثير الاهتمام حقاً هو روح الحداثة التي غلبت على المعرض وجعلته ينقل الينا تجربة معاصرة في اطار تراثي قديم.

احتفظ الفنانون من رواد هذا الفن، المساهمون هنا باساليبهم التي درجوا عليها فرافع الناصري يرصد الآفاق ويولج في فضاءاتها بتشكيلات حروفية كما جاءت ألوانه صافية نقية خصوصاً في مجموعة ماقبل الافق. أما هاشم الطويل فتبدو تكويناته التي تذكرنا بالمخطوطات وتحمل الينا الاحساس بالقدم

أشد اثارة وهي محصورة في اطارها الصغير. وحافظ سالم الدباغ على تكوينانه التجريدية المربع داخل المربع. اما غالب ناهي فقد اكتسبت شخوصه حيوية اشد وهي تتضاءل الى احجامها الصغيرة وساهم في المعرض كل من سامي حقي واسماعيل خياط، الذي يخوض التجربة لاول مرة.

كان لمجموعة الشباب مساهمة مثيرة في هذا االمعرض فتجربتهم الصغيرة استطاعت ان تعكس قدرتهم التعبيرية وفهمهم العميق للمادة التي يتعاملون معها. ومما يلاحظ ان هناك اقتراباً في روحية العمل بين بعضهم البعض فباستثناء نديم محسن الذي تتميز بضربة حرة وتنوع في الرؤى فقد لجأ معظم الفنانين الشباب في اعمالهم الى تعبيرية تقترب جداً من التعبيرية الالمانية مستخدمين الشكل الانساني موضوعاً اساسياً في تكويناتهم. والمساهمون الشباب هم فوزي احمد رسول وسامر الكرخي وحيدر خالد وثروت انور وخالد رحيم وصادق كويش. أسماء تعلق في الذاكرة وتبشر بمستقبل فني مطمئن.

محمد مهر الدين: المعرض الشخصي السادس

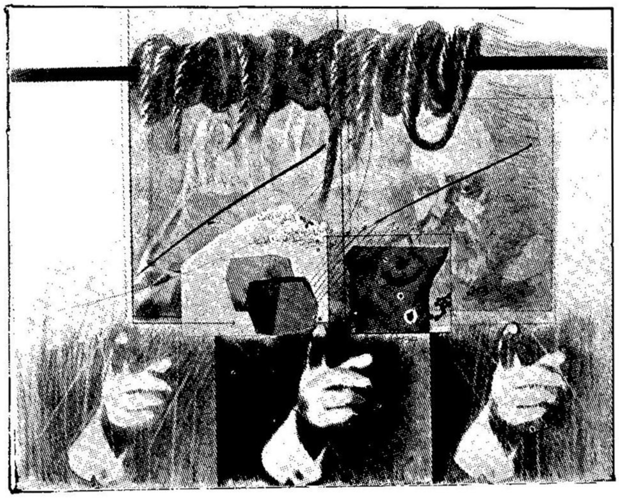
ربما مر المعرض الفني السادس للفنان مهر الدين الذي اقيم على قاعة الرواق مساء يوم ١٧/ ٣/ ١٩٨٥ بكثير من العجالة غير ان ماقدمه الفنان محمد مهر الدين هنا لم يكن من السهل تجاوز تأثيره مهما قصرت فترة اقامته.

اعمال محمد مهر الدين التي تستوقف المشاهد لاكثر من سبب. اولاً هي امتداد لتجربته الفكرية الغنية التي دأب على تجسيدها في اطار واقعي رمزي كاد يبلغ التطرف فيه الى حد الولوج في عالم الفن الشائع (البوب آرت) مقترباً من روحية روشنبرغ في استخدامه الرموز ومعالجته للسطح ذي البعدين بتقاطعات خطية وتظليل متشابك والامعان في حشر التفاصيل داخل اللوحة توخياً لتحقيق الجانب الفكري التعبيري موظفاً جمالياتها لخدمة هذا المضمون الكبير.

ثانياً لان هذا المعرض يشكل اضافة جديدة للفنان حيث استطاع ان يتوصل الى نوع من التوازن بين الشكل والمضمون. فهو، الرسام البارع المتمكن من خطه ولونه قد اعطى لنفسه حرية الانسجام في التفاصيل الفنية الصغيرة. فالمساحات التجريدية التي شغلها بحركة خطية حساسة الى جانب الشخوص والعناصر المستوحاة من طبيعة الحضارة المعاصرة حملت اللوحة الى آفاق ارحب وجعلت من هذا التوازن بين الرسم فناً والواقع مضموناً اشد ديمومة وابعد تأثيراً في النفس.

تبقى تجربة محمد مهر الدين تدور في نطاق هذا الموقف المتأمل لتطور الحضارة المعاصرة بروح نقدية محتدمة تبلغ حد الصراخ احياناً. كما تظل لغته مستندة الى مفردات محلية وعالمية فحين يتحدث عن الشهادة يجعل من تضحية المبدع رمزاً لذلك وحين يدين استخدام الذرة سلاحاً فانه يوجز اعتراضه بجملة خطية تجعل من اللوحة وثيقة احتجاج واستخدامه الحرف، عربياً او اجنبياً يبقى استخداماً أدبياً اكثر منه قيمة تشكيلية داخل العمل.

لمحمد مهر الدين، ولاشك قدرة انشائية عالية فهو غني بفكره بارع في



احدى لوحات الفنان محمد مهر الدين

توظيف عناصره ويبدو لي انه في هذا المعرض بدا اشد اقتصاداً في استخدام الرموز واكثر ميلاً الى الايحاء الذي يستدرج المشاهد نحو تركيبته الغريبة ليهمس اليه بغموض أما اللون فقد تحول من قيمة تابعة للمضمون في اعماله السابقة الى قيمة جمالية تعبيرية. ان اضفاء عنصر اللون هنا كان احد العناصر التي اكدت على رغبة الفنان في تحقيق التوازن المنشود.

● مي مظفر

مسرح

الجمهور و مسرحية الضفادع

قدم قسم الفنون المسرحية، على المسرح المدرّج في أكاديمية الفنون الجميلة مسرحية (الضفادع)، تأليف (أرسطوفانيس)، وإخراج الدكتور عقيل مهدي، إعتباراً من ٦/ ٤/ ١٩٨٥.

يقول مخرج المسرحية في كلمته المنشورة على إحدى صفحات منهاج المسرحية:

«هل يمكننا - جمهورنا الكريم - أن نقرأ سوية صورة (دون كيشوت) عصر النهضة في شخصية (ديونيسوس)؟ وشخصية (سانشو بلانشه) في (تآبعه)؟ الذي عاش قبل الميلاد بأكثر من أربعة قرون؟

ليس هذا فحسب. بل أظننا، ستتذكر (برخت) أيضاً من خلال الرواي والجوقه وسيلوح لنا المسرح داخل المسرح!!

وسنرى صراع (الجديد القديم). ونتسلح (بالنقد الفني) عن أصول التراجيديا لدى أقطابها (يوربيدس و أسخليوس). يمكننا أن نفعل ذلك كله عند رائد فن الكوميديا الخالد أرسطو فانيس وسنلبي دعوة كريمة لنقل زورقنا

معه ونبحر الى عالم آخر، عالم الغرابة والمستحيل، ولكنه حقيقي، يلتزم الفنان به خدمة للشعب وللكلمة المثقفة . .

إننا مع طلابنا نؤكد على الأصول الدراسية، وندرس (أرسطوفانيس) بأعتباره المصدر الأول (لفن الكوميديا) المبدع لأصولها وقوانينها.

ومن خلاله، تتكامل منهجية الدراسة في أكاديميتنا. »

تلك هي كلمة المخرج، فهل إنه حقق ماأراد ووصل الى ما كان يدور في ذهنه ومخيلته على تلك المساحة الصغيرة، داخل تلك القاعة الضيقة التي أطلق عليها إسم (المسرح المدرج)؟!

لو حللنا ماكتبه أرسطوفانيس في هذا النص المسرحي لوجدناه متحيزاً الى جانب أسخيلوس، جاعلاً منه بطلاً أمام يوربيدس، لقد كان اللقاء بين هذين الكاتبين العملاقين مثيراً ومشحوناً بكافة جوانبه، كل طرف منهما يحاول أن يقلل من أهمية الطرف الأخر، ويسخر من إسلوبه وكفاءته ومقدرته على إختيار الكلمة وصياغتها وعمق تأثيرها على السامع والقارىء، وهكذا يتصاعد الحوار الساخن بين الأثنين،أمام المجموعه التي يقف على رأسها (ديونسيوس) الذي جعل من نفسه حكماً في هذا الصراع العميق.

أراد أرسطوفانيس أن يقول في مسرحيته هذه أن (أسخيلوس) هو ملك التراجيديا اليونانية ولايمكن لأحد من الكتاب اليونانيين أن يعتلي العرش الذي تربع عليه هذا العبقري، حتى (يوربيدس) نفسه الذي عرف ببراعته في صياغة الحوار وإختيار الكلمة المؤثره وتركيب الجملة الغنية بالمعنى، الممتلئة بالحس الموسيقي، الخالية من الثرثرة يتراجع مهزوماً بعد أن يعلن (ديونسيوس) أمام الجميع بأن (أسخيلوس) هو العملاق والسنديانة العاليه التي لا يمكن لأحد من الكتاب أن يتطاول ويصل حتى الى الطرق الأسفل من أغصانها.

ولو أراد المؤلف (أرسطوفانيس) أن يفعل عكس ذلك لأستطاع أيضاً، معتمداً على تبريرات أخرى جديدة تجعل كفة (يوربيدس) هي الراجحة على كفة (أسخيلوس). ومهما يكن الأمر، فأن اللعبة التي وضعها المؤلف وبنى حولها حوار هذه المسرحية كانت مشوقة، تشد المشاهد وتجعله يتابع أحداثها بكل شغف وتلذذ، ولا أعتقد أن مثل هذه الحالة صعبة الوقوع في مسرحنا المعاصر، فبالأمكان كتابة مسرحية جديدة يتركز موضوعها والموسيقى والتشكيل والأدب والشعر والسياسه، مثلاً، بين (ستلانسلافسكي) و (أدورد كريج) في طرق الأخراج المسرحي، بين (تشيخوف) و (برناردشو) في كتابة المسرحية، بين (شوقي) و (السياب) في الشعر، بين (لورنس أوليفيه) و (جون جيلجد في التمثيل الى آخر ذلك من أمثلة كثيره تصب في هذا الجانب.

إن مثل هذه المقارنات تجلب متعة فنية وفكرية، وتضيف شيئاً جديداً الى قاموس المشاهد.

ومسرحية (الضفادع) تدخل ضمن هذا الأطار في موضوعها وبناء أحداثها، ويتركز القسم الثاني منها على تفجير الصراع المطلوب وتصاعده بوضوح.

إن مثل هذه المسرحيات تحتاج الى مساحة واسعة على خشبة المسرح لتجسيد الحدث، فهي تضم عدداً كبيراً من الشخوص. إن ضيق المساحة تسبب الكثير من الاشكالات الفنية في أظهار الجانب الجمالي بالنسبة لعملية الأخراج، وهو جانب مهم، كذلك تعكر تفسير الحدث وتربك الطريقة التي يعتمدها المخرج من إستعماله لمناطق أخرى مطلوبة على الخشبة.

لقد حدث ذلك مع المخرج الدكتور عقيل مهدي، ورغم أنه حقق الكثير في رسم حركة الممثلين إلا أنه كما أعتقد كان يتمنى لو أن هناك مساحة أكثر سعة قد أتيحت له كي يظهر جوانب أخرى متعددة عجز عن إظهارها على رقعة المسرح المدرج، تلك الرقعة التي حددت من إنطلاقته ووقفت عائقاً أمام تحقيق طموحاته. ولا شك في أن المحصلة تختلف فيما لو قدم الدكتور عقيل عمله هذا على خشبة المسرح الوطني أو مسرح المنصور أو مسرح الرشيد.

لقد قدم المخرج عملاً ناجحاً. بمجمل أبعاده رغم المعوقات التكنيكية التي عاكسته، كعدم وجود جهاز متطور للانارة والمؤثرات الصويته، علماً بأن التنفيذ في هذين المجالين كان موفقاً ويدل على إمكانية طموحه، ولو توفرت المستلزمات الفنية الكافيه لمصممي الانارة والموسيقى لأصبحت النتيجة أكثر تأثيراً ودقة مما ظهرت عليه.

ربما أستطيع القول بغية تقريب الصورة، بأننا شاهدنا في مسرحية (الضفادع) مادة جيده، لكنها كانت تزدحم في مكان ضيق، وتبحث جاهدة عن مجال أكثر صلاحية وسعة كي يتم عرضها بطريقة أفضل، فبدلا من وضع حاجة أو حاجتين على رف صغير واحد رأينا مجموعة من الحاجيات المتراكمة على نفس المكان، كانت حاجيات جيلة، لكنها ضاعت تقريباً في تلك الزحمة، رغم أن المخرج حاول جاهداً تنظيمها بطريقة معقولة، لكنه لم يصل الى الحد الذي كان يبغيه من وراء ذلك، ولو أتيحت له ضعف المساحة التي إستغلها لأتحفنا بالصورة الجمالية في إنسيابية الحركة وتوزيع المجاميع بطريقة أكثر عمقاً وتركيزاً وتفاعلاً وشداً.

والحالة هذه تنعكس على تصميم الديكور الذي قام بوضعه الفنان القدير سعد الطائي، فعندما يدخل المشاهد الى قاعة العرض الصغيرة يقع بصره مباشرة على ديكور أنيق في تصميمه وجمالية خطوطه، ويشعر منذ اللحظة الأولى إنه أمام منظر يوناني قديم. إن البساطة التي إستعملها الأستاذ الطائي في التصميم كانت فعالة وناجحة لعكس الجو المطلوب، فالمدرجات الثلاثة المتداخلة البسيطة التركيب والأعمده الانيقة، والزخرفة التي عكست مسحة الجو القديم، والتماثيل الموزعه بشكل منظم، وخيوط القنب المتدليه من السقف في منطقة أعلى يسار المسرح وإختيار الألوان، كلها كانت تنطوي على جهد وذوق ودراسة، لقد تزاحمت كل تلك القيم الفنية على مساحة صغيرة كادت أن تكون سبباً في قتل ذلك الجهد، ولا شك بأن الفنان سعد الطائي كان يبحث عن رقعة أوسع ليبسط عليها ذلك التركيب الجميل.

من هذا نجد أن المعضلة التي وقفت أمام المخرج وحددته من إنطلاقته هي نفسها التي حددت إبداع المصمم الذي استغل سقف المسرح وجدرانه وزواياه وعمقه ليظهر لمساته الفنية قدر الأمكان، بل نراه ينفجر أيضاً جراء ضغط المكان

ليضم الى المنظر أكثر من مدرج مخصص لجلوس الجمهور، ويدفع بالمخرج أزاء هذا الضغط أن يتقدم بحركة الممثلين الى داخل صالة الجلوس.

لقد تسبب جدار عمق المسرح بالدرجة الأولى في كل هذه المعوقات، فعرقل إبداع كل من المخرج ومصمم الديكور وحركة الممثل.

إن إزالة ذلك الجدار مسألة بسيطة كما يبدو، فهناك مساحة واسعة متروكة تحده من الخلف، وهذا يعني سهولة بناء خشبة مسرح جديدة تمتاز بمواصفات فنية معقولة وسقف مرتفع، وابعاد مدروسة تساعد على إظهار العمل المسرحي بالشكل الذي يطمح اليه الاستاذ والطالب في أكاديمية الفنون الجميلة.

إستطاع المخرج تحريك الممثلين بطريقة ساعدت على إنشداد الجمهور للاحداث، فتوزيع الكتل بالنسبة لأفراد الجوقه، وعكس المعادلة الحركية بين المتصارعين بصورة عامة وبين (يوربيدس) و (أسخيلوس) بصورة خاصة أدت الغرض المطلوب.

تم تقديم الشخصيات الرئيسية في المسرحيه بطريقة مقبوله، فكانت قدرة الفنان فارس دانيال من الناحية الحركية والصوتيه واضحة، كذلك الحال بالنسبة للفنان رائد محسن الذي عكس مرونة بدنية متقنه.

كان الصراع واضحاً بين (يوربيدس) الذي قام بتمثيل شخصيته الفنان جمال الشاطيء، وبين (أسخيلوس) الذي مثل شخصيته الفنان حكيم جاسم، كل منهما كان يحاول مخلصاً أن يعطي أبعاد الشخصية المرسومة في الرفض والكبرياء والأحتجاج والأعتداد بالنفس والتحدي. وكانت المجاميع التي قادها الفنان شافي عبد الله موفقة في الأداء، إلا أن شيئاً من التركيز وضبط الأيقاع كان يعوزها.

ورغم ضرورة وجود كافة شخوص المسرحية، من بينهم (هرقل) الذي قام بتمثيل شخصيته الفنان حمزه حسن، و (خارون) الذي مثل دوره الفنان رز كار كريم، كذلك شخصية (بلوتو) التي قدمها الفنان إبراهيم محمد، وغير ذلك من شخصيات ثانوية أخرى، نجد أن المسرحية إعتمدت بالدرجة الأساسية على الشخوص الأربعة الأوائل، وهم، (ديونسيوس) و (كسانثياس) و (يوربيدس) و (أسخيلوس)، وكان عطاء الممثلين لتلك الشخصيات متميزاً حقا. ولابد من الاشارة الى ان الفنان حكيم جاسم الذي مثل شخصية (أسخيلوس) كان متميزاً بحضوره وإلقائه المنظم المتزن وحركته المرنه على خشبة المسرح.

لم تبخل السيدة الفنانة إمتثال الطائي في عطائها بالنسبة لتصميم الملابس، فقد كانت لمساتها الفنية واضحة على كل قطعة قماش إستعملها الممثل،

ورغم حدوث بعض الهفوات الفنية، لاسيما بين أفراد الجوقة، وطريقة الألقاء المفتعل عند القلة من الممثلين، والحالة المربكه في الدخول والخروج من الممر الضيق في أسفل يمين المسرح، الذي كان ضوء الشمس يتسرب من خلاله، فقد خرج المشاهد بنتيجة توضح نجاح العمل وقدرة المخرج على إدارة هذه المهمة الصعبة.

● سعدون العبيدي

عمّان

ندوة الأمن الثقافي العربي

* تواصل لجنة الدراسات في رابطة الكتاب الأردنيين عقد ندوتها المتخصصة ضمن برنامجها المعتمد على استضافة المفكرين العرب. والمحاضرين من الجامعتين: الاردنية واليرموك، وقد نجحت ندوات (الاربعاء) في انها اصبحت تفرض حضورا ثقافيا على الساحة المحلية ولم تقتصر هذه الندوات على الفعاليات الثقافية، بل تجاوزتها الى الشؤون الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

**

* ففي ندوة الامن الثقافي العربي استضافت رابطة الكتاب الأردنيين ثلاثة مفكرين هم: الدكتور عبدالله زيد الكيلاني عميد كلية التربية بالجامعة الاردنية، والدكتور كمال ابو ديب استاذ اللغة العربية في جامعة اليرموك والذي عرف بتطبيق المنهج البنيوى على الشعر ولا سيما الشعر الجاهلي. وثالثهم هو الدكتور اسعد عبد الرحمن رئيس هيئة تحرير المجلة الكويتية للعلوم الاجتماعية.

وقدم المحاضرون الثلاثة الدكتور احمد ماضي عميد كلية الفلسفة بالجامعة الاردنية ورئيس قسم الدرسات والابحاث برابطة الكتاب الاردنيين، حيث اثار موضوع الامن الثقافي كموضوع جدلي، مؤكدا على ان كل ثقافة في اي بلد لابد ان يكون لها سياج يحميها... وهذا يعني بالطبع ان لاتفتح الابواب لكل الثقافات الوافدة.

وقد جاءت ندوة الأمن الثقافي ضمن ندوات الاربعاء المتخصصة حيث نجحت ندوة الامن الغذائي من قبل، وبدأت لجنة الدراسات تعد العدة الأن لتخصيص ندوات بالمجلات الثقافية التي نجحت والتي لا زالت تتعثر، على اساس المنهج والطريقة التي تسلكها من نشاطاتها الادبية والفكرية والسياسية.

وتحدث الدكتور عبد الله زيد الكيلاني حيث اثار مجموعة من التساؤلات حول كيفية مواجهة التهديد لحياتنا الثقافية. وقال ان هناك احساساً بان ثقافتنا العربية غير قادرة على مواجهة التحديات، وتطرق من هذا المنطلق الى الغزو الثقافي، والى العودة الى الاصالة والتراث العربي والاسلامي كي لايكون هناك غزو لقيمنا من خلال تهديد حياتنا الثقافية المعاصرة.

وتحدث الدكتور كمال ابو ديب من جامعة اليرموك فقال: وحين ننتقل من هذا المستوى في استخدام الامن نسمح لأنفسنا في ابتكار استعارات جديدة. وننتهي الى مثل هذه المفاهيم التي نناقشها مثل مفهوم (الامن الثقافي) وهذا

المفهوم خطير جداً فهو يفترض ان الثقافة حقل اساسي في الحياة، ولهذا ينبغي ان يحمى ويجب ان تكون هناك انظمة او سياج لحماية هذا المجال، وخطورة هذا المفهوم تنبع من الالتباس الذي ينشأ بين هذين النمطين من الامن، ولان الامن يرتبط بالاجهزة الرسمية غالبا فمن هنا تأتي خطورته فعندما يبرز هذا التعبير فانه يعني افتراضا اخر هو الارتباط بين الامن الثقافي وتخلفنا الثقافي كما يجسد ازمة العلاقة مع الاخر.

وتحدث الدكتور (اسعد عبدالرحمن) فتوجه بالشكر الجزيل الى رابطة الكتاب على هذه الدعوة، فهي دعوة اعتز بها بشكل خاص، اذ اتاحت لي ان اكون احد المتحدثين وكانت آخر محاضره القيتها في الاردن عام ١٩٦٩، وقال لابد في البداية من ابداء ثلاث ملاحظات او لاها ان تنوعا خاصا في حديث الاخوة يدفعني في جانب سياسي في الموضوع اما الثانية فهي تتعلق في كلمة الامن وباعتقادي ان في ظل الهيمنة التي تغطي معظم السماء العربية كان لابد من استعمال الالفاظ المناسبة للمرحلة مثل الامن في مجال الغذاء، والثقافة، رغم وجود مفردات اخرى يمكن ان تستبدل بها هذه اللفظة اما الملاحظة الثالثة فهي ان مفهوم الامن الثقافي ليس كأي مفهوم اخر منعزل عن البيئة فنحن لانتحدث عن جزيرة نائيه وسط المحيط وحين نتحدث عن الفصل فاننا نتحدث عنه للضرورة.

● مفيد نحلة

القاهرة

«الكرمل» وأدب الحساسية الجديدة في مصر

(«الحساسية الجديدة»، عندنا، تختلف عن «الحداثة»، وإن كانت تتقاطع معها في مساحات كبيرة منها، ذلك أن الحساسية الجديدة تعني - أولاً وأساساً - تلك النقلة في تطور الادب المصري، التي حاولت أن أبين ملامحها؛ فهي - إذن - تاريخية، ومتعلقة بالزمن. ولكن الحداثة عندي ليست قرينا للجدة، وليست تاريخية حسب، وهي - أساسا - تعبير عن القيمي، لا عن الزمني وهي نفي مستمر، ليس في تكوينه مايتيح له أن يكون بنية ثابتة؛ اي أنها سؤال مفتوح. وإذا كان صحيحا ان كثيرا من نتاج «الحساسية الجديدة»، في مصر، يمكن ان يعتبر حداثيا، بمعنى أنه يظل - مهما استمر الزمن - له قيمة المساءلة، والقلق، وانتفاء الرسوخ، فان كثيرا من نتاجها - ايضا - يمكن، بل وقد بدأنا نراه من الان، يتحول الى نوع من التقاليد الجديدة، ونوع من الصياغات القالبية، المأثورة «حتى في الفترة القصيرة التي عاشتها هذه النتاجات. الحداثي هو، من بين نتاجات الحساسية الجديدة، مايظل متحررا، داحضاً، هامشيا، ومقلقا، يسعى الى «نظام» قيمي مستعصي بطبيعته على التحقق، لأنه يحمل في لبه نوافي هدمه وتدميره، من أجل مسعى الى قيم «جمالية، وثقافية، واجتماعية» متجددة، دائمة التجدد وليست - فقط جديدة).

هذا ماكتبه القاص والروائي والناقد ادوار الخراط في مقدمته للعدد ١٤ الخاص الذي أعده من مجلة «الكرمل» الفلسطينية عن الادب في مصر الان، والذي استهله تحرير المجلة بـ (غابت مصر الداخل عنا، أدبيا، لفترة ما، ونحن إذ نستعيد ماغاب، الان، بتياراته كلها، فانما نرمي الى استقرار الصعيد الابداعي فحسب، دون قصد الى سواه، والعدد الذي بين أيدينا استغرق تحصيله عاما ونصف العام، ويشتمل ببعضه على جانب توثيقي للراهن الثقافي فان لم تكن مادة ما على مستوى المأمول، فهي، قطعا، على مستوى التعريف، وحسبنا هذا وذاك معاً).

ولا بد ان القارىء سيلحظ - بسهولة - التناقص الموجود في الفقرتين السابقتين، ففي حين يقرر ادوار الخراط من خلال مكابدته لجمع المواد الابداعية للكتاب المصريين (شعر وقصة) ونشرها على صفحات «الكرمل»، انها حساسية جديدة تحوي الحداثي (المتمرد والداحض والهامشي والمقلق الذي يطمح في أن يكون نظاما)، يقرر تحرير «الكرمل» ان النتاجات المنشورة يكفيها اذا لم تكن مأمولة (بمعنى أنها لا تكفي للتعبير عن الواقع الادبي المصري؛ تحققاته وطموحاته) فيكفيها أنها عرفت القارىء العربي بهذه القلة من المبدعين المصريين.. وكان صدور ذلك العدد من «الكرمل» قد أثار عاصفة عنيفة من الدهشة بين أوساط عديدة من المبدعين في مصر، وأهم اساسيات هذه العاصفة هو اضطلاع ادوار الخراط - وحده - باعداد عدد وثائقي من مجلة ذات وزن ثقافي هائل عن الادب المصري الراهن بله وصل الامر الى اصدار البيانات احتجاجا على ماحدث من بتر للقصائد والغاء للدراسات رغم ذكرها في مقدمة العدد من المعد نفسه، واستشاط الشاعر رفعت سلام غضبا عندما وجد قصيدته: (تنحدر صخور الوقت الى الهاويه) وقد حذف منها تسعة وثمانون سطرا (قرابة نصف القصيدة) فأرسل الى محمود درويش رسالة احتجاج على ذلك وطالبه فيها باعادة نشر القصيدة كاملة في العدد ١٥، الا أن سليم بركات سكرتير تحرير «الكرمل» رد عليه برسالة حادة وصف فيها القصيدة بأنها غير صالحة للنشر، وان الحذف لم يكن منه بد، وأنه - أي سليم بركات - (بعد كل هذه السنين في مجالات الثقافة... «وجد ان مامن احد يتواضع قط، وما من أحد يقبل مساساً بشرف فاصلة، أو نقطة، من كتابته، لأن أدباءنا يولدون أكابر عن أكابر.. وأن ملف الشعر كان ركيا جدا. وقد نشر بقصد التوثيق للادب المصري).

وكان من بين الاحتجاجات العنيفة التي وجدت طريقها الى النشر، البيان

الذي وقعه الشعراء المشاركون في «الكرمل» ونشر على الصفحة ٣٩ من مجلة «القاهرة الاسبوعية في عددها الثالث تحت عنوان (الكرمل ترتكب مذبحة شعرية)، أدان الشعراء الموقعون على البيان:

١ ـ التشويه الكامل للغالبية العظمى من القصائد،

٢ ـ اظهار الشعر المصري في السبعينات بأنه يقف بعيدا عن الفكر النظري المطروح في ندوة العدد.

٣ ـ حذف الدراسة الخاصة ببحث خواطر الحداثة في الشعر المصري في السبعينات ونشر الشعر في ذيل المجلة بحيث يبدو الشعر كرافد هامشي في حركة الشعر العربي، وان ذلك يكشف عن تناقض مصداقية المجلة بين ماترفعه من شعارات وأفكار وما تسلكه من ممارسات، وأن هذا الجرم يجعل المجلة طرفا في الطابور الطويل في الساحة العربية الذي يستخدم كأداة في تزييف الوعي، وتزييف صورة الادب المصري، وأنها ـ أي المجلة ـ تصبح حلقة إضافية في الحصار المضروب على الشعر المصري في السبعينات. .

وفي نهاية البيان توجّه الموقّعون عليه بنداء الى الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين واتحاد الكتاب العرب وجميع المنظمات والاقلام المدافعة عن حقوق الانسان العربي بالضغط على تحرير المجلة لأعادة نشر القصائد كاملة والاعتذار الصريح للقراء والشعراء عن ارتكاب هذا الجرم الشنيع: (الحذف وتغيير العناوين والنشر الداخلي) حفاظا على حرية الكاتب والابداع العربيين.

وقد اختار ادوار الخراط ٢٥ قصة قصيرة لمبدعين قاهريين باستثناء فؤاد حجازي من المنصورة ومحسن يوسف من دمياط، ولم يختر من القاهرة قصصا لعبدالوهاب الاسواني وأحمد الشيخ وخيري شلبي ومن الاقاليم سعدالدين حسن ومحمد الراوي وعشرات غيرهم لهم اسهاماتهم في (الحساسية الجديدة). فضلا عن تجاهل اعداد أخرى من المبدعين من الضفة الأخرى في الثقافة المصرية. . كما اختار ـ في الشعر ـ قصيدة للشاعر الكبير محمد عفيفي مطر وبعده نتاج الشباب. بحيث يبدو ـ عفيفي ـ وكأنه الاب الروحي لهذه الكوكبة من الشعراء، ولم يختر لمحمد مهران السيد وفتحي سعيد وأبو سنه وفاروق شوشة ومضار عبدالله ومحمد أبو ردنه ومحمد ادم وعشرات غيرهم. . وفي الرواية اختار نفسه وبدر الديب وبهاء طاهر وجميل عطية ابراهيم ونبيل نعوم جورجي، رغم ان الواقع الروائي المصري يشهد انجازات هائلة في الرواية اضطلع به صنع الله ابراهيم والغيطاني والقصير وقاسم وجبير والأسواني وابراهيم عبد المجيد وغيرهم كثر!

وكان العدد فقيرا في الدراسات، فلم يضم سوى دراستين: الأولى كتبها فاروق عبدالقادر بعنوان (الفرسان الصاعدون الى الخشبة المنهارة) وهي عن كتاب المسرح المصري في السبعينات والثمانينيات.

كما نشرت المجلة مسرحية جديدة للكاتب ميخائيل رومان عنوانها (ايزيس حبيبتي). وكانت الدراسة الثانية عن (مصر كعمل فني او فكرة جمالية) لناجي نجيب، وقد كرسها لدراسة رواية (عودة الروح) لتوفيق الحكيم واورد التراجعات الفكرية للحكيم والتي تمثلت في كتابه (عودة الوعي) وغيرها من الكتابات التي صدرت عنه عقب وفاة عبدالناصر.

ثم نشرت «الكرمل» ندوة العدد وهي عن شعر السبعينيات في مصر اشترك فيها:

أحمد طه. عبدالمنعم رمضان، حلمي سالم، رفعت سلام، ماجد يوسف (شاعر عامية) ومحمد بدوي.

وما تزال المناقشات مستعرة الأوار حول مانشر في «الكرمل» بين الادباء في تجمعاتهم وندواتهم، ولكن الامر لم يصل بعد الى مناقشات علمية تدحض مانشر على صفحات «الكرمل» او تنحاز الى ماتاخذته من مسلك في نشر الواقع الابداعي في مصر العربية.

● محمود حنفي كسّاب

حوار مع الأستاذ جاك بيرك

منذ ثلاثين سنة رفضت أن أسمي نفسي مستشرقاً

الاستاذ جاك بيرك أحد الاعلام البارزين في الثقافة المعاصرة، واهتمامه بالاسلام والثقافة العربية يعرفه كل المتبعين، لقد التقيته في مؤتمر علمي ثقافي وأجريت معه الحوار التالي:

● ـ الاستشراق أثار الكثير من التساؤلات في أي أطار تضع جوانبه المختلفة.

جـ ـ كلمة الاستشراق صارت اليوم من الأمور المبتذلة والتي لا نهاية لها في نفس الوقت، ذلك أنه لا معيار يحددها ويضبطها ومن الواضح أنه من زاوية النظر التاريخية تطور الاستشراق في مدة الاستعمار الذي أثر تأثيرات تخص تلك المدة، ولكن ما يقال عن الاستشراق كنتيجة من نتائج عهد الامبراطورية البرجوازية قد يقال عن الديمقراطية الليبرالية وعن كثير من الظواهر التي قارنت تلك الحوادث والأحداث والواقع ان ما يطلب من الباحث مستشرقاً كان أو غير مستشرق هو النزاهة والآن تراني أتحدث واياك عن قضية الاستشراق مع انه منذ حوالي ثلاثين سنة رفضت أن أسمي نفسي مستشرقاً بل سميت نفسي مؤرخاً اجتماعيا، وهكذا كان عنوان كرسيي في الكوليج دوفر آنس.

● ـ على ذكر المؤرخ الاجتماعي، ما هي وجهة نظرك في الدراسات التاريخية والاجتماعية التي تصدر تبدعاً؟

جـ ـ الباحث الآن يتوزعه جانبان وبعدان، التفاؤل والتشاؤم في هذا الاطار أقول لك انني من المتفائلين الذين يرون في تطور التاريخ سعياً مستمراً الى المزيد من النمـو والحرية غير أنه لا يمنع ذلك من وجود فترات تختص بوقوف الحركة وهذا بالطبـع ما حاولت أن أنفـذه في عمـلي ومن مخالطتي للمجتمعـات التي عايشتهـا طويلا حيث صرفت جزءاً كبيراً من حياتي في الحوار مع شعوب العروبة والاسلام.

ـ هذا يجرنـا الى أن نسأل الاستـاذ جاك بيرك عن الاسلام في العالم العربي، خصوصا والفترة الأخيرة عرفت اهتـماما خاصا به سواء في المجال النظري أو الممارسـة الفعليـة لكل شعائره، ماذا يقول الاستاذ جاك بيرك؟

لا يخلو مجتمـع من الـروحانيات والماديات معا، ومحاولات قانونية كانت أوغير قانونية تحاول أن تجعل فيك مزيداً من الملاءمة والنظام. والشيء المهم الذي أود أن ألفت اليه النظر هو ان الاسلام الآن آخذ مسؤوليات كبرى عملية، وحركته الآن في العالم شيء خطير يتعلق به مصير الكثير من المجتمعات واتذكر هنا افكار المرحـوم علال الفـاسي المفكـر الاسلامي الكبير الذي قال: ان لا تطور حقيقي للنظم الاقتصادية مثلا بدون تطور جوانبي أي حضاري، ذلك أن الروحانيات هي قلب الحضارة ولبها.

● ـ أعتقـد، وليسمـح لي الاستـاذ بيرك، أن هذه الأفكار تحتاج الى توضيح فهل يتفضل بذلك؟

ـ نعم إن المسؤوليـات الجـديـدة للاسلام ألزمته أو بكلام أنسب ألزمت مفكريه بنظر اكثر عمقاً وواقعية وذلك بالتفكير في الأمور الصالحة والمناسبة للمجتمعات والبيئـات، واظن ان الاسلام الآن في مفتـرق الطـرق، بمعنى أن التقدم يتم به وهذا أكيد، ولكن بشرط أن يتقدم التأويل والشروح والقياسات التي يستخرجها المفكـرون الاسـلاميون من المتون الكبرى باصول وأساليب صحيحة، واسمح لي أن أقول لك ان التقدم في المجتمعات الاسلامية لن يتحقق الا بتقدم الاسلام نفسه وتطبيق أصوله السمحة.

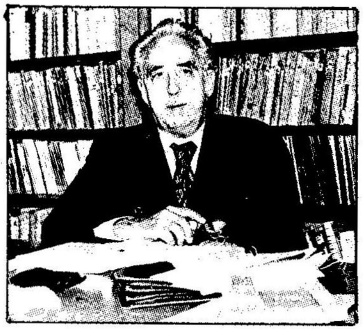
ـ لقـد تحدثت كثـيرا في منـاسبـات متعـددة عن الأصالة، هل لازلت تحتفظ بنفس الرأي؟

جـ ـ موقفي لم يتغير مع أن الحـديث عن الاصـالـة نفسهـا يتغـير باستمـرار وكما تلاحـظ في اجـابتي السـابقـة هنـاك ارتباط بالاصول وبالجيد من الابداع، ومن التفكـير السليم وهكـذا حتى في اعمـالي العلميـة الجـديـدة لم تؤد الى قول آخر أو منهاج آخر لأنني أعتبر الأعمال الأصيلة منزهة عن كل الأساليب البسيطة والساذجة.

● ـ أشرت الى أعمالك الجديدة، ما هي هذه الأعمال؟

جـ ـ هي بكل اختصار دراسة وترجمة للقرآن الكريم.

● ـ وفي مجال الدراسات الاجتماعية والتاريخية؟



جاك بيرك

● ـ في هذا المجـال سيصـدر لي كتـاب جديد عن دار «السندباد» أرجو أن تقرأوه وتناقشوه، عنوانه الاسلام في زمن العالم.

● ـ ماذا تعني بالاسلام في زمن العالم؟

جـ ـ أعني به الاسلام الآخذ بإيقاع المعاصرة والتطور والقادر على المساهمة في هذا التطوير دون تناقض ولا غلواء أيضا، ومن جهة اخرى إنني لا أقول كالبعض من الصـوفيـين إن في المعـاصـرة حرمـانـاً، الاسلام في زمن العالم كملاذ كخلاص للانسانية من شقائها وعذابها وحرمانها وكمنقذ لها أيضا من التيه والزيغ وكما قلت في بداية هذا الحديث فان أي مجتمع لا يخلو من روحانيات وماديات ويبدو أن زمن هذا العالم قد طغت عليه الماديات طغياناً واضحاً لدرجة شوهت معها كل مبادىء وأهداف الروحانيات. ولذلك يكون هذا العمل: الاسلام في زمن العالم. طرحا لكل هذه المشاكل.

● ـ الاستـاذ جاك بيرك حضـرنـا معـا ندوة عن القصيدة العربية بين الكلاسيكية والتحديث، ماذا تقول عن الحداثة؟

جـ ـ ما أقولـه عن الحـداثـة هو ما قلتـه عن الاصالة وبالطبع فان كل عمل جيد وأصيـل يضمن لنفسـه الاستمرار والتحديث ايضاً وما قلته عن الفكر الاسلامي والعـربي في معـرض حديثنا يمكن أن أقوله ايضاً عن الأدب العربي، والقصيدة جزء منه، اذ هناك أعمال كثيرة تريد أن تفرض نفسها بأسم الحداثة، ولكنها تفتقد الى ما قلناه سابقاً، الى الجودة والاستفادة من معين الثقافة الذي لا ينضب.

● الرباط ـ مصطفى بغداد

وارشو

مسرح غروتوفسكي

في الثـلاثين من اب عام 1984 حل «المسـرح ـ المختبر» نفسـه كفرقـة وتشتت اعضاؤهـا وصـاروا يقومون بنشاطات مستقلة ومتنوعة. وهكذا انتهت اسطورة هذا المسرح بل المرحلة الباهرة من تجربة البولندي يجي غروتوفسكي.

كانت تجربة غروتوفسكي قد بدأت في اول ايلول عام 1959 حين أسس مسرحه الاول (مسرح 13 صفاً) في مدينة اوبوله. وكان اول عرض معتمد على مؤلف جان كوكتو (اورفيه) وبعدها (قايين) وفق اللورد بايرون و (مستريوم بوفو) لمايكوفسكي و (الاسلاف) وفق ديوان الشاعر البولندي من القرن التاسع ادام متكسيفتش و (الأبله) لدوستويفسكي. وكانت الصفة المميزة لجميع هذه العروض السعي الى كسر القانون الملزم قانون الجمال، وذلك من خلال مزج عناصر الغروتسك بالدراما، وازالة الحاجز بين الخشبة والقاعة التي صارت ميدان الفعل المسرحي وبعبارة اخرى تصفية عنصرا القاعة. وحينها لم يثر هذا المسرح اهتمام الجمهور في تلك المدينة الصغيرة. وفي اذار 1962 يتغير اسم المسرح الى (المسرح ـ المختبر). وبعدها ينتقل الى مدينة فروتسلاف. وفي المرحلة الثانية من نشاط مسرحه يقدم غروتوفسكى عروضا من حقبة الرومانتيكية البولندية كذلك وجدت بين العروض اعمال لمالرو (التاريخ المفجع للدكتور فاوست) وكالديرون (الامير الصلب) وهنا بدأت فترة العمل المعمق حول التقديم الذي يتغير ويتطور ثم يترك غروتوفسكى التقديم متفرغا للعمل مع الممثل. وفي عام 1965 تنشر مجلة (اودرا) الثقافية الشهرية الصادرة في فروتسلاف برنامج غروتوفسكى المسمى (صوب المسرح الفقير). وفي عام 1968 صدرت الطبعة الانجليزية للبرنامج مع مقدمة لبيتر بروك. وفي البرنامج كتب غروتوفسكى: (بدأ بحثي لامكانيات الممثل كخالق). وفي كانون الثاني من عام 1970 بدأ عمله (معهد الممثل) في (المسرح ـ المختبر). وبعدها بشهر يعلن غروتوفسكى (نحن نعيش في عصر ما بعد المسرح)..

ومنذ عام 1970 بدأ غروتوفسكي يعلن بكل مناسبة عن تركه المسرح والتوجه صوب ما يسمى (ضد المسرح). وفي عام 1975 تحول المسرح المختبر الى (معهد الابحاث الثقافية) لكن مع الاحتفاظ بالاسم الاصلي. حينها قدمت عروض أزيلت منها مقومات المسرح. كذلك كانت تعمل مختبرات غروتوفسكى حول النظرية وبرنامج الابحاث للمدى البعيد. كما بدأت ابحاثه الشهيرة عن (مسرح المصادر) واستمرت لسنوات عدة. وفي نهاية عام 1979 اي في العام الحادي والعشرين من نشاطه اعلن غروتوفسكى عن تنسيق تجاربه كلها والعودة الى المسرح.

وفي حقيقة الامر لم يكن هذا المسرح لا مسرحيا او (ضد المسرح) ذلك ان تعامل غروتوفسكى مع النص كان تعاملا ادبيا وفكريا معمقا الا انه يناهض بقوة التقبل الشائع والعقلاني للادب الذي حين ينقل عامة الى المسرح يضعف، وكما قال غروتوفسكي، (الانفعال المسرحي) الخالص. والكلمة صارت لدى هذا البولندي، شكلا بائداً. لذلك فهو يخلق لغة جديدة للحركة والصوت الذي يريد منه ان يعيد لنا الحساسية حساسية الحاسة السمعية ممثلا في تقديمه المعروف لمسرحية كالديرون (الامير الصلب) يتحول فيه الحوار بل النص الى بانتوميم وتحوير لطقوس كاثوليكية، الا ان المشاهد هنا ليست (طبيعية)


غروتوفسكي

ابدا. فالحدث يعبر عنه في الوضعيات التي لا تعيد خلقه بل تحوله الى شكل مكثف وتعليق على جوهره. ويظهر غروتوفسكى هنا استخفافه المطلق بقواعد التلقي السايكولوجية حيث ينهى فجأة التقديم المسرحي وفي عنفوان زخمه!. كذلك جاءت المسرحية ثمرة لنظام مطلق فالاداء يجري بوتيرة جنونية والممثل يحقق المستحيل بجهده البدني والصوتي، فهو يتدرب خلال ستة ايام بكاملها من الاسبوع..

وبرأي شيفرز فغروتوفسكى قام بثورة مزدوجة حين خلق مناخا وممثلا جديدين. كذلك فليس هناك خشبة وقاعة بل مكان قرابين مشتركة وأعتراف وطقوس. ونجد ان اسلوب غروتوفسكى يعتمد بكامله على طريقة اعداد (الممثلين ـ القديسين) والتي ترجع جذورها الى اليوغى وغيره من الانظمة الشرقية اضافة الى عناصر البانتوميم والالعاب السويدية والغناء وعالم الاصوات عامة.

ومعلوم ان خصوم غروتوفسكى كثيرون. وفي مقدمتهم تلامذة بريخت وخالقو المسرح الشعبي الذين يتساءلون على الدوام لم هذا الغوص في اجواء التصوف والغموض ولماذا يقصر هذا الفنان الطلائعي عمله على المؤلفات الكلاسية ولماذا لا يهتم بالمجتمع ومستقبل الناس بل يتكرس فحسب للاساطير والقوى المدمرة لكيان الانسان؟.

إن المسرح ـ المختبر تحول من مسرح فقير بوسائطه استخدمت فيه على الدوام الفنون التشكيلية والضوء والموسيقى الى اخر رافد يكون كلا مكوناً من الممثلين والجمهور. وجميع العناصر البصرية والاخرى، كالتشكيلية، تكون مبنية من جسد الممثل والتأثيرات الصوتية والموسيقية التي يخلقها صوت الممثل ذاته). وهكذا اكتشف غروتوفسكى الممثل ودوره الاساس كخالق وليس دمية او شيئا خاضعا للنص او المخرج. فـ (المسرح الفقير) هو مملكة الجسد الذي من خلاله يتم الاتصال بين الممثل والمتفرج. وفي الواقع ليس هذا باكتشاف جديد. فقد سبق ان اعتمد مسرح ميرهولد وكوبو Copeau كثيرا على هذه الفكرة التي اخذ بها في الحقبة الحالية المسرح الامريكي المعروف

(المسرح الحي The Living Theatre).

ومن خلال فكرة جسد الممثل الذي هو الجسر الوحيد بينه والمتفرج، رفع غروتوفسكي فكرة (الممثل ـ القديس) الذي يسعى الى تحقيق الذات بصور مطلقة من خلال تطويع الجسد لشتى انواع التعبير. وفي هذا الموقع بالذات يطرح غروتوفسكي طرائقيته بكاملها وتصوراته عن متفرج المسرح ـ المختبر الذي عليه (ان لا يتوقف عند الدرجة الاساسية من التكامل السايكولوجي) او الذي لا يريد البحث عن التسلية او الانفعال المتأتي من تقديم مسرحي جيد بل (المتفرج الاخر الذي يشعر بحاجات روحية حقيقية..) وهكذا فالأخلاقيات تجاور الاستيتيكا لدى غروتوفسكي. وهذا قاده الى الوقوف ضد المسرح المعاصر (مسرح بريخت وبيسكاتور السياسي المحرض المعادي للنخبوبة والترف والمؤكد على جذوره الشعبية او الأليزابثية ورغم تمرد شيللر والميكانيكيات الحيوية لميرهولد أو نزعة الديلارته لدى فاختا تغوف). وهناك من يجد ان رؤيا غروتوفسكي نهلستية. فمسرحه الفقير هو بالاساس برنامج مضغوط يدعو الى هدم كل الانواع المعروفة وليس في المسرح الغربي فقط. فغروتوفسكي يدين المسرح الضخم والفخم والاخر البريختي او البسكاتوري بنزعته التحريضية الواقفة على الضد من المسرح (البلاطي) او الاخر الطلائعي بل يدعو الى الانفصال التام والنهائي عن كامل منجزات المسرح الغربي وما جاءت به فترة الاصلاح المعاصرة خاصة.

لغروتوفسكي سمات اساسية تجعله ينتمي الى ما يسمى بالطليعة الكبرى. وللوهلة الاولى قد يبدو هذا الفنان البولندي ضد الجوهر الطلائعي وحين يبقى مخلصا للتعامل التقليدي مع الفن كأمر جليل وكمكان تجري فيه طقوس مقدسة. الا انها مجرد مظاهر. فغروتوفسكي يمثل كخالق وبتنفيذاته الفنية، مفهوم تزامن الفن مع التأمل الفكرى والفلسفي والعقائدي، واذا سمحنا لانفسنا بقدر اكبر من التعميم فغروتوفسكي يمثل ظاهرة البحث عن الحقيقة من خلال الفن.. كذلك البحث عن العالم والنفس والاخرين والفن ايضا.. وكما تقول الباحثة الجمالية البولندية ماريا غولاشيفسكا فأن ما يفعله غروتوفسكي هو مظهر انتقالة روحية للفن صوب المفهوم الشمولي للانسان الطامح في الحفاظ على ذاته ـ غ ـ الاخطار المعاصرة..

وغروتوفسكي لم يرد ان يكون مسرحه مكان تجسيد افكار مبتكرة او تجريبات تسحر المشاهد فلقد كانت القاعدة الاساسية للمسرح ـ المختبر هي العمل والتركيز والالتزام الشخصي الاكبر. ومعلوم ان لغة هذا الفن كانت التحوير الاسلوبي لفن الايماء بينما النص اختصار لحوارات قلائل تلقى تلقى باقصى سرعة ورتابة. واسلوب معاملة غروتوفسكي للممثلين يتحدد في دفعهم الى ان يكونوا مأخوذين يكشفون المناطق السرية للذات.

وعند غروتوفسكي تصير وظيفة المخرج روحية لمجموعة صغيرة مكونة من الممثلين بالدرجة الاولى فمسرحه هو مختبر الكمال الداخلي للممثل، كذلك فهذا مسرح لجمهور مختار يملك خلفية تتيح له ادراك جوهر التجربة التي يقوم بها هذا المسرح، في حقل التعرف الافضل على عامل الاتصال Communication. ويقصد غروتوفسكي بالاتصال الفردي والعام، ولهذا الغرض تكرست بحوث (مسرح المصادر) الذي اشرف غروتوفسكي عليه ونشطت فيه مجموعات تمثل مختلف ما يسمى بالتقنيات المصدرية للاتصال بين البشر او بين الانسان والعالم الخارجي. وفي هذا السياق جاءت عروض غروتوفسكي للجمهور في تاهيتي والهند والمكسيك. وفي نهاية السبعينات جاءت ذروة النشاطات الاخرى لغروتوفسكي والتي حررته بصورة متزايدة من التقليد المسرحي ودفعته الى ممارسة طقوس روحانية. ففي عام 1979 قام ضيوف المسرح ـ المختبر واعضاؤه بتجربة سميت بـ (شجرة البشر) حيث لم يتركوا قاعة المسرح لسبعة ايام. ناموا واكلوا هناك كذلك قاموا بأمر قد يوضحه هذا النص: شجرة البشر هي عمل شبيه، لدينا، بالنهر والتيار والزمن الذي يمكن الغوص فيه وحين تأتي انت الينا صر جزءا من التيار وليولد هذا التيار فيك وليمض فيك. ولكي يحصل هذا الشيء على الانسان ان يتحرر من ضغط الانتاج، عليه الاقتراب من التركيز النفسي، والبساطة. وخلال هذا (التصومع) لم تستخدم النصوص ولا الكلمات. وكان كل واحد يتصرف كأنه في حياته اليومية. وكانوا يغنون ويدورون في الصالة او يتوقفون كي يتبادلوا النظرات. وعدا بعض الترتيبات كان كل شيء عفويا..

ومن التفسيرات الاصيلة لمسرح غروتوفسكي او بالاحرى تجربته تلك التي تستند على منجزات مدرسة كارل يونغ السايكولوجية وبشكل خاص نظريته عن النماذج الاولية التي اراد لها العالم السويسري الكبير ان تفسر الصلة المتجددة بين الماضي والحاضر بشتى اصعدتهما الثقافية والزمانية والوصفية الخ. وهناك من يعتقد بأن كل نص قدمه غروتوفسكي يدلل بصورة مؤكدة على نزعة العثور على تلك النماذج الاولية ووفقا لمقولات يونغ ذاته اي ان كل فنان يسعى بصورة غير واعية الى العثور على رموز من منطقة تلك النماذج. الا ان المفارقة تكمن في ان غروتوفسكي يسعى عن وعي.. وحتى هذا الشيء يعد اليوم جزءا من المفارقة الكبرى للثقافة المعاصرة! فلقد صارت السمة الرئيسية للأنسان المعاصر التفكير العقلاني (العلم والتكنيك) وهو لا يعرف اي طريق طبيعي بقى لديه الى الطبيعة. يقول يونغ ان شخصية الانسان تتشكل عند

تماس القدرة الفردية بمتطلبات الثقافة. والانسان يتطور ببعدٍ واحدٍ جزئياً. فالقيم والاعراف الاجتماعية تسمح بتوعية ذلك الجزء من الشخصية الصالح اجتماعيا ومن ثم تشكيله. اما الجزء الباقي فيظل كامنا. وهذا هو وجهنا الاخر الذى لم ينتزع من منطقة اللاوعي وفي الواقع فالحياة النفسية اللاواعية ليست نتاجا محروما من الشكل والهيئة. فهي تتكون من مضامين شخصية غير واعية تختلف من فرد الى اخر، واخرى جماعية تصير اساسا للحياة النفسية غير شخصي ومشتركا بين جميع الناس. اما المضامين الجماعية فتتكشف في رموز للنماذج الاولية.

● عدنان المبارك

برلين

الكاتب والشاعر الألماني كورت توخولسكي

ما من المـاني لا يعـرف اسم توخـولسكي ففي كل منـاسبـة في نقـد سلبيـات الانسان ومواطن ضعفه ونقد اخطاء الاوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والسلوك الفـردي والصفـات العـامة لدى الشعب الالماني يستشهد بقول أو بيت شعر من اقوال هذا الكاتب والشاعر الساخر.

ولـد هذا الكـاتب من عائلة برجـوازيـة في ٩/١/١٨٩٠ في برلـين وتـوفي في ٢١/١٢/١٩٣٥ منتحراً في السـويـد. وقـد اكمـل دراستـه الجـامعية متخرجاً بدرجة دكتوراه في القانون واشتغل مستخدماً في احد المصارف ثم صحافياً لمجلة «شاوبونه» ثم اصدر مجلة «فيلت بونه» [المسرح العالمي] وهي مجلة ماتزال تصدر في المانيا الديمقراطية بشكل واسع نظراً لمقالاتها المتنوعة المركزه وحجمها الصغير الحـاوي على مختلف التعليقـات والمقـالات الفكرية والسياسية الاجتماعية. وقد تخلى توخـولسكي عن رئـاستهـا بعـدئذ فتولى رئاسة تحريرها الكاتب التقدمي أوسيفسكي وبقي توخـولسكي يعمـل ضمن هيئة تحريرها وفي نفس الوقت كان هذا الكاتب والشاعر ينشر ثمرات قريحته وقلمه في مختلف الصحف فيقبل عليها القـراء جراء اسلوبـه الشيق وعبـاراته العقلية البيانية بشكل منمق ومركز هادف وجذاب خاصة وانها مشحونة بالفكاهة والنقد اللاذع والسخرية. ان مجلة فيلت بونه منعت من الصدور من قبل الحكم النازي. كما منعت واحرقت كتب كورت توخولسكي الذي كان يتنبأ ويرى بعمق افكاره ونظراته منذ حكم جمهورية فايمار ان مصـير المـانيـا سائـر نحـو الـدكتاتورية القاتلة وهذا ما تحقق بمجيء النازيين للسلطة. ان انتاج توخولسكي الادبي في ظل الحكم القيصري وحكومة فايمار ثم في عهـد استفحـال النـازية يعكس تشاؤمه من مصير المانيا لذلك كان يوجه نقده الـلاذع السـاخر بدون هوادة ضد سلبيات الافراد والمجتمع والسلطة فكان ينظر الى كل شيء يلوح امـامـه او يمـر بخـبراتـه بفكر شاعري ثاقب واحساس دقيق فيتنـاولـه بقلمـه الحـاد المؤثر وهذا ما اكسبه شعبية واسعه ماتزال منتشرة في جميع الاوساط. ساهم كورت توخولسكي في الحرب العالمية الاولى مجنداً وعرف مرارة الحـرب وظلم الحكم القيصـري وجنـرالاتـه وعـايش زمـان ما بعد تلك الحرب والصـراعـات الحادة في المانيا وتكالب الرجعية وبدأ منذ ١٩٢١ يشتغل كاتباً غير مرتبـط بحـزب او مؤسسـة ولكن يأسـه من الاوضاع السائدة في المجتمع الالماني اضطـره الى مغـادرة المـانيـا والعيش في فرنسـا ثم الانتقال الى السويد إن تردي الاوضـاع في المـانيـا الى درجـة جعلت النازيين يستولون على السلطة ويحاربون الفكر التقدمي ويحملون نظرة التعالي على الشعوب قد زاد في يأس هذا الكاتب حتى أدى به الى ان ينتحر بتنـاولـه سمـاً كان يحمله معـه منـذ مدة طويلة. فكان عمره حوالي ٤٥ سنة ولكنه خلف انتاجاً ضخماً من الشعر والمقالات الادبية التي تدافع عن الحرية والجمال وتناضل ضد الرجعية والسلوك المتخلف والافكار اللا انسـانيـة. وتبلغ مجمـوعـة مؤلفـاتـه الكـاملة المطبوعة في المانيا الديمقراطية ستة مجلدات كما ان كتباً غير قليلة صدرت عنه باقلام كثير من الشعراء والكتاب. ان سخـريتـه تتناول كل شيء تقريباً مما كان يشاهده حتى اسلوب الطبخ او السلوك العـائـلي متصـاعـدة حتى النقد الاجتماعي والسياسي العام. وبعض غير قليل من قصائده ملحنة يغنى بها في مسارح الكابريه الساخرة وفي الاذاعات والحفلات الفنية.

ان المـواضيـع التي يتنـاولهـا كورت توخـولسكي لا حصر لها ومثال موجز من مقالاته ما كتبه بعنوان: «بروجكترات في الليل».

الالماني يسأل: ما هو الـرجـل. الامـريكي يسأل: ما مقـدار قيمـة هذا الـرجـل والفرنسي يسأل: من اية عائلة هو. والنمساوي يسأل: ماذ يكتب. والمجري لا يسأل ابداً. انه يعرف الرجل وانه مدين له.

الهـولنـديـون يريـدون سلامـاً. الفـرنسي لا يريد حرباً. الانجليزي لا يريد سلاماً وفق شروط معينة. والالماني يريد أن يبدأ الآخرون معه بحرب.

بعـد حادثـة زنـايـنسى الفـرنسي المرأة والانجليزي يتزوجها والروماني يجد لها زوجاً والالماني يبدأ بمحاكمتها، والامريكي يتزوجها مسبقاً.

الانجليز شعب روما في العصر الحاضر. الفرنسيون صينيو الغرب. اليابانيون انجليـز الشـرق. البلجيكيون بولونيو الغرب. ولكن اي شعب هم سكان بافاريا فحتى الآن لم يستطيع تعريفهم انسان.

مصير الالماني: ان يقف امام مكتب او نافذة الموظف.

طموح الالماني: ان يجلس خلف مكتبة او نافذة عمله.

الانسان في اوربا مواطن دولة مرة واحدة واجنبي ٢٢ مرة.

ومن قصائده الساخرة هذا المقطع من قصيدة (الزوج الثاني):

تتعرفين عليه في حفلة
يتحدث اليك جيداً ويعاملك بلطف
ويعرف جميع اصول لعبة التنس
شكله جميل وليس سميناً
يرقص بشكل رائع، هذا ماترينه
ثم يأتي اليك زوجك وانت معه
فتقارنين بينهما في سرك
ان زوجك لا يضاهيه
ياالهي ما اقبحه في وقفته
ان عنقه ملبدة بالشحم
ثم تفكرين في سرّك
هذا الرجل الجديد يصح ان يكون لي زوجاً

فيـا ايتهـا السيـدة الكريمة اسمعي نصيحة أب طبيب حقيقي ان تزوجت الجديد فبعد عام او عامين ستقفين مرة اخرى وحيدة وفي اثناء الملاطفه ستعرفين جميع هناته.

● مرتضى الشيخ حسين

فرانسيس بيكابيا .٠. .

رحلة توثيق المدارس الفنية الحديثة

● شهدت الاوساط الثقافية والفنيةالاوربية خلال الربع والنصف الاول من العام الماضي اكبر معرض لنتاجات الرسام الفرنسي الشهير فرانسيس بيكابيا (1879 ـ 1953) تلك النتاجات التي ترجمت بوضوح مراحل تطور الحياة الفنية والقدرات الابداعية لهذا الفنان. وكانت مدينة دوسلدورف الالمانية الاتحادية المحطة الاولى لهذا المعرض الذي انتقل منها الى زيوريخ، ومن ثم كانت العاصمة السويدية المحطة الاخيرة لاستقبال هذه التظاهرة الفنية.

في افتتاحية دليل احد المعارض الفنية لعام 1949 للرسام بيكابيا، كتبت زوجة الفنان الثانية اولغا «لقد امتلك في حياته سبعة يخوت و 127 سيارة، وما هذا سوى شيء ضئيل مقارنة مع عدد نسائه. لكنه كان دوما ذلك الرجل الذي على المرأة الذكية ان لاتدعه يذهب وحيدا الى احدى دور السينما فكيف يعرف المرء، ما اذا كانت تجلس الى جانبه فتاة شابة؟». كانت الزوجة آنذاك في الرابعة والاربعين من العمر، في وقت احتفل فيه الفنان بعيد ميلاه السبعين. ولقد عاشت اولغا موهلر ـ بيكابيا معه طوال خمسة وعشرين عاما وهي تعيش منذ مايزيد على الثلاثين عاما كاحدى ارامله.

كان الرسم بالنسبة لبيكابيا بمثابة «المتعة» من اجل الاكتشاف. وطوال حياته وجد الفنان نفسه في حالة قلق دائم. وان تلك الفخامة الرهيبة التي كانت الاوساط البرجوازية تضفيها على مفهوم الفن قد اثارت الرعب في اعماقه «من المؤسف ان كافة اولئك الذين يهربون من الدين يجدون ملاذهم في الرسم». وكما ان الرسام بيكابياكان في ذات الوقت كاتبا ومتحدثا سليط اللسان، فكان غالبا مايردد «ان الكثير من الفنانين يكرسون وقتهم للرسم، وانا اسأل نفسي، لم يجد هؤلاء الناس مثل هذا المذاق في مجتمع ردىء؟». وعندما سأله احد نقاد الفن في يوم ماعن سبب محاولاته باستمرار لتخريب الاتجاهات الفنية التي ساهم هو نفسه في تأسيسها، اجاب «لشغفي الكبير بها».

محطات في حياة الفنان

وسط جو عائلي مرفه ولد فرانسيس بيكابيا عام 1879. فوالده الغني من اصل كوبي / اسباني تزوج ابنة احد التجار الفرنسيين في باريس وقد فارقت الحياة وابنها البكر في السابعة من العمر. فكان على الصبي بيكابيا ان يترعرع بين ثلاثة رجال ومجموعة من الخدم. الوالد منغمر في علاقاته الاجتماعية



احدى لوحات بيكابيا

الواسعة وخاصة مع النساء، والعم غارق في عالم الفن والفنانين وجدّ منهمك في هوايته الحديثة العهد وقتذاك، حين تعلق بالتصوير الفوتوغرافي. وهكذا وجد بيكابيا نفسه كصبي مدلل للغاية من قبل الاشخاص المحيطين به. وقد تفجرت اولى بوادر موهبته في الرسم في سن مبكر، كما كتب بيكابيا نفسه ذات يوم في مذكراته، اذ كان ينسخ رسوم كبار فناني عصره سرا دون علم من عمه الشغوف بالاعمال الفنية.

لقد بدأ بيكابيا دراسته في اكاديمية الفنون الجميلة في باريس عام 1895 واقام معرضه الفني الاول في عام ميلاده العشرين، فواجه موجة نقد لاذع في الوسط الفني، لأن لوحاته «مشاهد من الطبيعة» قد اتسمت بطابع الشجاعة في اسلوب التناول شكلا ومضمونا. كان يرسم بصورة متواصلة دؤوبة نهارا ويبذّر نقوده التي كان يستلمها من والده في النوادي الليلية. وفي الوقت الذي احسّ فيه برتابة مجرى حياته اليومية، كانت علاقته تزداد عمقا بعشيقة احد كبار الشخصيات الباريسية، الحسناء اورلياك.

وفي محاولة للهرب من ملل الحياة اليومية، غادر بيكابيا باريس وبصحبته اورلياك متوجها الى زيوريخ حيث اقاما في فندق مطل على بحيرتها وعلى ضفاف البحيرة كان بيكابيا يجمع الصخور البحرية المسطحة ليرسم عليها صورا مختلفة، كان السياح يتهافتون على شرائها. وهناك التقى الفنان الشاب العاشق لاول مرة بالرسام الكبير بيسارو وعائلته، ذلك اللقاء الذي مهد له الطريق ليطرق ابواب المدرسة الانطباعية وليجدها مشرّعة امامه. ومع ان بيكابيا قد واصل الرسم طوال عقد كامل من الزمن باسلوبه الانطباعي، غير ان تأثره بالفلسفة الانطباعية قد ترك آثاره الواضحة على رسومه اللاحقة رغم انتقاله الى المدارس الفنية الاخرى فيما بعد.

لقد قرر بيكابيا الزواج من جابر يليا بوفيه، وجاء طفلهما الاول الى الحياة بعد مضي عام واحد على هذا الزواج، وولد الطفل الثاني في نهاية العام الثاني، غير أن حالة الملل قد عادت تخيمّ على حياته مجدداً. ولقد انقذته من هذا الوضع تلك الدعوة التي تلقاها لزيارة الولايات المتحدة الامريكية عام 1913. وكانت نيويورك آنذاك مركزا طليعيا للحركة الاوربية الفنية الحديثة

ولقد دعي بيكابيا للمشاركة في مهرجان «آرموري شو Armory Show ذلك المهرجان الذي كان يعتبر حدثا ملحميا في تاريخ الفن الحديث، اضافة الى ان بيكابيا قد عاش الحياة الاجتماعية اليومية في نيويورك وصخبها وتناقضاتها بكافة دقائقها، فشاهد فيها لاول مرة في حياته حفلات الغناء والرقص الشعبي للزنوج والاجواء الاحتفالية في صالات الاغنياء.

وفي عام 1919 بدأ بانجاز لوحاته الدادائية الشهيرة وفي مقدمتها لوحة «L'enfant carburateur» تعتبر واحدة من اروع اللوحات الدادائية.

وكانت سنوات المرحلة الدادائية في حياة بيكابيا التي استمرت حتى عام 1925 تشكل اعظم سنوات التمرد والصخب في حياته. فبعد ان كان من اشد المتحمسين للافكار الدادائية، اصبح هذا الفنان في عشية عيد ميلاده الخمسين من المناهضين لها. كان آنذاك يسرف في الشراب وتعاطي المخدرات وينظم الشعر ويؤجج الفضائح. ولكنه في الوقت ذاته كان دؤوبا في عمله الفني.

في عام 1925 بدأت المربية السويسرية الشقراء اولغا عملها في بيت بيكابيا لرعاية ابن جيرمين. وبعد مضي ثلاث سنوات على عملها بدأ الصراع بينها وبين جيرمين من اجل الفوز بالرجل الفنان، ذلك الصراع الذي استمر ثلاث سنوات اخرى وانتهى برحيل بيكابيا بصحبة اولغا في مرحلة جديدة من حياته. فطوال عشر سنوات قضى بيكابيا مع زوجته الاخيرة اولغا اغلب اوقاته متنقلا من يخت الى آخر من يخوته الانيقة، وفي جو مشحون باجواء الاحتفالات الليلية التي كان يقيمها بانتظام. وفي حفل مثير في مدينة «كان» الفرنسية قام بيكابيا بزخرفة اجساد المحتفلين على طراز الوشم الشعبي بفرشاة الرسم.

عاد بيكابيا وزوجته اولغا الى العاصمة الفرنسية في اعقاب الحرب وهو على وشك الافلاس، فلم يتبق له سوى مرسمه. وفي عام 1951 اصيب الفنان بنوبة قلبية جعلته عاجزا عن العمل. وقبل وفاته يقرأ المرء في مذكراته الاخيرة نداءً موجها إلى الفنانين جاء فيه.

«ليس للوحة اي وجود يذكر، اذا لم تتمكن من ان تتجاوز كافة اللوحات الاخرى».

● ترجمة وإعداد: غانم محمود

ديوان بعد الموت للشاعر الأنغولي اغستينو نيتو

ف. ديمتترييف

المناضل وأول رئيس لجمهورية انغولا الشعبية اغستينو نيتو (١٩٢٢ - ١٩٧٩) معروف ايضاً كشاعر متميز وبارز، وقد حاز عام ١٩٧٠ على جائزة «اللوتس» الادبية العالمية.

اصدر الشاعر اثناء حياته المجاميع الشعرية التالية: «اربع قصائد لأغستينو نيتو» ١٩٥٧، «قصائد» ١٩٦١، «الامل المقدس» ١٩٧٤، وترجمت قصائده الى الانكليزية والفرنسية والروسية والاسبانية والعربية والصينية والايطالية وعدة لغات اخرى.

بمناسبة الذكرى الستين لميلاد الشاعر، صدر قبل فترة ديوان جديد في لواندا، عاصمة انغولا، بعنوان «الرفض المستحيل» «قصائد لم تنشر.» وقد ضم هذا الديوان ثماني عشرة قصيدة لم ينشرها اغستينو نيتو اثناء حياته، وكتبها بين اعوام ١٩٤٥ - ١٩٥٢، وهي الفترة التي كانت فيها مفاهيم الشاعر الناشئ لازالت في طور التبلور والتكوين. واستناداً الى ذلك، فان القاري سيتمكن - قبل كل شيء - من متابعة تطور المواضيع الرئيسة في ابداع نيتو، وسيجد القاريء اثناء مطالعته لهذا الديوان الممتع، ان الخط الجوهري في شعر نيتو لم يتغير مع مرور السنين، وانما اصبح مجرد اكثر غنىً واكثر وضوحاً ومتعدد الجوانب...

واحدة من القصائد الاولى للشاعر، والتي كتبها عام ١٩٤٥، والمنشورة في تلك المجموعة، تتحدث عن رحيل العمال المتعاقدين للعمل في سان توما. نجد في هذه القصيدة انفاس الشاعر ومواضيعه التي ستتفجر في شعره فيما بعد، وهكذا نرى في تلك القصيدة «هبوط الشمس في البحر» و «السفينة التي تختفي وراء الافق» وبقية الصور الفنية المدهشة الجمال، التي يمتاز بها شعر اغستينو نيتو:

.... كم سيستمر هذا الحزن؟
والقارب يغرق هناك
في اقصى الافق،
والشمس تغوص في الامواج،
والسماء بدون شمس
تصبح داكنة،
والشاطيء بلا قارب
يصبح داكناً،

وروحها بدونه

تصبح داكنة . . . .

من قصيدة :

«رحيل عامل متعاقد»

خصائص شعر اغستينو نيتو تبدو واضحة في ديوان «الرفض المستحيل» او بتعبير ادق بدايات تلك الخصائص. ففي كل مراحل تطوره، كان الشاعر مثلاً يستخدم طريقة مواجهة الليل والضياء، الليل الذي يعني العتمة واللون الاسود والغروب، والضياء الذي يعني الشمس والنهار والفجر، ونجد في ديوانه «الامل المقدس» تلك الصفات وقد تبلورت واصبحت تمتلك صفة رمزية ثابتة :

. . . . كم هي حزينة السماء بلا نجوم.

مرة،

بشكل ـ ما،

سقطت الشمس في البحر

وغرقت،

وفي الصباح

لم تشرق الشمس لي،

الليل اشرق لي

بلا نجوم. . .

من قصيدة «الليل المعتم»

الا ان الصور الفنية للحزن والأسى والدموع والبكاء في تلك السنين هي التي كانت بارزة في شعره، ولم تتعمق بعد العلاقات المتبادلة بين تلك الصور والصور الفنية المضادة (الضحك، الفرح . . . . الخ) :

. . . . السفن المليئة بالحزن

التي جاءت من البلدان البعيدة

تبحث عن مأوىٰ

في قلبي الاسود. . . . .

. . . . سابقاً كانت الاغنية التي تبكي ضاحكة،

سابقاً كان الحزن والاسىٰ. . .

لكن جلدي،

وعيي،

اغنيتي

وبكائي،

كلها اصبحت يافعة،

كلها اصبحت رائعة،

مثل شمس اكثر نهارات الحياة سطوعاً. . .

من قصيدة «سابقاً كان. . . . »

في قصائد ١٩٤٧ ـ ١٩٥٢ يظهر موضوع العودة الدائمة، والذي سيصبح فيما بعد موضوعاً رئيساً في مجموعة «الامل المقدس» :

. . . . نعود الى افريقيا،

مع العيون الجافة،

المتلألئة مثل النجوم،

عبر الجسد وعبر الوعي،

عبر متون الأجساد المتعبة

عبر عزلة الرغبات الخائرة،

نعود نحن

الى افريقيا. . . . .

نعيد النجوم لأفريقيا

ساطعة، مظفرة،

مثل عيوننا الجافة،

التي ترىٰ شيئاً واحداً فقط :

الحرية. الحرية.

من قصيدة «العيون الجافة»

كل الصور الفنية الرئيسة في مجموعة «الامل المقدس» (الليل. الضياء. الحزن. الفرح. الحياة. الأمل) تصل الى الىٰ مرحلة الكمال، ويستطيع القارىء ان يرى بوضوح تبلور تلك الصور الفنية وتكونها في المرحلة الاولىٰ من ابداع الشاعر، في مجموعة «الرفض المستحيل» بالذات، وهكذا استطاع نيتو ان يستخدم الصور الفنية الشاعرية للعتمة والليل والدموع والنجوم والشروق. . . . ، يستخدمها بشكل مبدع ويحولها الى رموز فكرية، اي انه استطاع بنجاح ان يتعامل مع مفردات الاسلوب الرومانتيكي ويخلق اسلوبه لشاعري المتفرد والمتميز.

ان الابداع الشعوري لاغستينو نيتو ـ هو واحد من اسطع ظواهر الابداع لشاعري للشعب الانغولي، لانه يستند على اساس تراثي متين ومشبع بروح العصر في آن واحد، ومليء بافكار الثورة والتحرر.

ديوان «الرفض المستحيل» ـ كتاب شاعري ممتع بلا أدنىٰ شك، وفي نفس الوقت، فانه يعتبر ايضاً مادة وثائقية لدراسة التطور الابداعي للشاعر الانغولي الكبير ـ اغستينو نيتو.

● ترجمة : د. ضياء نافع